BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Tutto su Venezia

la più completa documentazione sulla XXIII[a] Mostra - servizi, articoli, commenti di: AMMANNATI, VERDONE, AUTERA, CINCOTTI, LAURA, CASTELLO, MORANDINI, DI GIAMMATTEO, GAMBETTI, BERENGO-GARDIN.

Un'intervista con Domenico Meccoli. Le filmografie complete.

Recenzioni e rubriche di: *BOLZONI, CHITI, KEZICH, PAOLELLA.*

Numero doppio di 180 pagine

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXIII - NUMERO 9-10 SETTEMBRE-OTTOBRE 1962

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIII - n. 9-10

settembre-ottobre 1962

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

Taccuino della XXIII Mostra

di CLAUDIO BERTIERI

25 agosto

Mostra del trentennale. Da tempo si va ripetendo che questa edizione sarà eccezionale, che festeggierà in maniera degna la decana delle competizioni cinematografiche. Lo schieramento, sulla carta, favorisce rosee previsioni e sul traghetto del Lido già si fanno previsioni sulla battaglia finale per il Leone. Tornano, ripetutamente, i nomi di Welles, di Zurlini, di Pasolini, e, in particolare, degli esordienti: Bertolucci, Visconti jr., Orsini. La 23ª edizione propone 18 nuovi autori: le cifre sono qualcosa di più di una semplice curiosità statistica. Sul piazzale del Palazzo i primi arrivati passano ai nuovi le « primizie »: defezioni di *Eva* e del *Processo,* contrasti violenti in seno alla commissione di selezione, agitazione in alto loco per tappare le falle. Neppure questa sarà, dunque, una mostra tranquilla. Lo staff è sugli spalti come al solito: prudente, cordiale, sorridente, ma evasivo. Nulla trapela. Conviene, quindi, fare il solito giro di ricognizione per scoprire le novità. La sala stampa ha mutato sede ed è passata nell'attiguo palazzetto Bevilacqua La Masa. E' accogliente e per gli scanni cardinalizzi ricorda il salone dei dieci. Comunque, molto dogesco. E' preceduta da una elegante bouvette ove si parla di cinema industriale, di specchi e di pianeti di acciaio, di rotaie e di travi a doppio T. Fiumi di Coca Cola attendono gli assetati recensori (e ne faranno largo uso). Fuori, la consueta agitazione: cartelloni non ancora ultimati, coloritori che cercano di dare per tempo nuove veste alle attrezzature, giardinieri che rallegrano le aiuole, vigili che soffiano nei fischietti per richiamare i guidatori più indisciplinati. La sera cala rapidamente. Nella rituale divisa (che terremo per quindici sere) siamo all'ingresso. Arriva la Venere Imperiale (alias la Gina) con collier da mezzo miliardo: la Mostra del « miracolo » può iniziare.

26 agosto

Molta sorpresa per il grande richiamo popolare che ancora esercita la Gina: hanno travolto le transenne, caricato i poliziotti, cercato di sottrarla al pubblico elegante del Palazzo. Il produttore di *Venere imperiale* pensa beato ai futuri incassi e si pente di aver accolto gli ospiti del Lido con dispendioso volo di aerei trainanti striscioni reclamistici. Partono i primi razzi contro la « commissione » a proposito di *Smog*. Non troppi sono convinti; i più tessono tiepidi elogi di questa « odissea » americana. Ma non v'è tempo per le chiacchere: Giulio Cesare Castello chiama a raccolta per la prima seduta della massiccia retrospettiva dedicata alla

« nascita del cinema sonoro in America ». S'hanno da vedere decine e decine di film. Per intero e in selezione. Avendo la Mostra ristretto i cordoni della borsa, l'ordinatore della retrospettiva s'improvvisa speaker e illustra le trame delle opere presentate in estratto. La prima seduta ha termine verso le 14. Un discreto antipasto durato ben cinque ore. Alcune leccornie per i fanatici, alcuni assaggi succulenti e un piatto forte per tutti i palati: *Sunrise* di Murnau. Qualche minuto di intervallo (per pranzare e spedire il pezzo) e si torna in sala per la Informativa che presenta *Los inundados* dell'argentino Fernando Birri e *Elektra* del greco Ted Zarpas. Il primo diverte; il secondo istruisce (e rammemora i giorni andati del liceo). Qualcuno cerca avidamente nella memoria i resti di una fonetica ormai sopita. *Eva* è scomparso dalla lizza: parecchi sostengono che sia un bene. La Moreau s'adombra e ripiega sul *Processo*. La serata in Palazzo passa tra la « bandida » messicana (manco a dirlo, Maria Felix) e *A Taste of Honey* del ritrovato Tony Richardson. Giornata tranquilla, ma pesante.

27 agosto

Prime avvisaglie di battaglia con i furenti comunicati di Losey a proposito di *Eva*. Anche Maximilian Schell, recente oscar e nuovo astro di prima grandezza, ha disertato il Lido preferendo il « Viareggio » cui ha presenziato con Sophia. Il primo film della giornata, *Cuando estallo la paz* dello spagnolo Julio Diamante, sembra alludere ai battibecchi radiotelevisivi Mazzarella-Bersani. La pace tra i due grandi è scoppiata, ma la guerra è sempre alle porte. Secondo film della mattinata *Lisa and David* dell'esordiente Frank Perry: un giovanottone baffuto, proveniente dall'Actor's Studio, gioviale e non poco sorpreso dell'ottima accoglienza. La sua conferenza-stampa non è un modello di organizzazione e si risolve in una violenta caccia alle poche fotografie che l'ingenuo produttore ha disposto sul tavolo. Al pomeriggio, quando si spedisce il servizio, una sorpresa: i francobolli commemorativi del trentennale. I due « pezzi » fanno gola ai collezionisti e i critici stranieri ne fanno incetta. Qualcuno, non badando a spese, tappezza cartoline. La troupe di *Commare secca*, con vasto stuolo di adepti, prende possesso della sala grande. Ai titoli di testa partono i primi applausi e i primi sfottò. Alla fine sibili e battimani riempiono il Palazzo. Rapido scambio della guardia e nella tribunetta riservata alloggiano Agnès Varda e Corinne Marchand, regista e protagonista di *Cléo de 5 à 7*. Alla sera, con militaresca puntualità, incede la compatta e monocroma delegazione sovietica. Nonostante la durata (3 ore e 10 minuti) le defezioni sono ridotte ed il vecchio Gherassimov conclude la sua fatica veneziana con un lungo applauso.

28 agosto

E' di scena Jean-Luc Godard con *Vivre sa vie*. Quelli dei quotidiani che gustano qualche boccone della retro-

spettiva scattano alle 10,25 (la proiezione loro riservata è alle 10,30) lasciando a metà il vecchio *Halleluja*. Il loro rammarico è giustificato, chè si tratta di una copia perfetta e integrale. Segue l'inedito *Billy the Kid* che conclude l'omaggio a King Vidor. Non manca la succosa aggiunta di alcuni estratti di due film pot-pourri: *The Show of Shows* e *Paramount on Parade*. Ci sono, nel primo, ben 77 attori di primo piano e quasi altrettanti nel secondo. Vediamo John Barrymore, Myrna Loy, Rin-Tin-Tin, Clara Bow ed il gruppetto William Powell-Oakie-Oland-Brook-Pallette impegnato in una godibile satira del « poliziesco ». Nel pomeriggio tiene banco il « vecchio con gli stivali » (alias Blasetti). Il suo telefilm *La lunga strada del ritorno* è presentato in Volpi, in contemporanea con l'Informativa. Il pubblico s'assiepa nella piccola sala; le maschere a stento arginano il campo; quelli che hanno abbandonato la sala grande debbono mestamente tornare ai « mietitori d'erba » del sol levante. Quello delle visioni contemporanee è un male inveterato del Lido e nessuno pensa di porvi rime-

dio. I bene informati spifferano, frattanto, qualcosa che riguarda Godard: un suo improvviso allontanamento dal Lido per ragioni non precise, comunque derivanti dall'operato della Mostra. Alla sera il mistero è chiarito: i tagli apportati al suo film (alcune scene non troppo ortodosse visionate dai quotidianisti e amputate per il pubblico serale) lo hanno portato sull'Aventino. Nasce così una squisita disquisizione di lana caprina sulle « peccette » che prima oscuravano i « corpi » del reato e che sono scomparse nella copia presentata al Lido. Ognuno, per parte sua, difende il proprio operato. E la Mostra ne subisce le conseguenze.

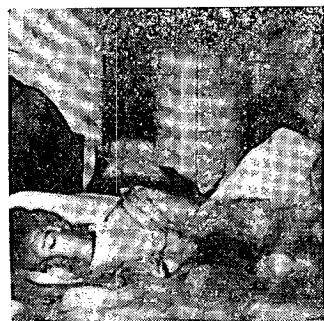
29 agosto

A complicare il già complicato scorrere della 23ª Mostra s'aggiunge la protesta della delegazione argentina, contro quella sovietica, per aver il regista Gherassimov violentemente falsato la realtà argentina e in particolare reso ridicola la legislazione del lavoro. Il sorriso sulle labbra lo riporta Ernst Lubitsch con quattro suoi film presentati nella retrospettiva. Chevalier e la MacDonald sono i mattatori: volteggiano tra champagne e ostriche, indossano incredibili paludamenti, cantano senza posa e coinvolgono nel gioco anche il più arrabbiato della critica. Per un attimo si torna beatamente al disimpegno dell'operetta, al gustoso solleticare dei violini, all'effervescente sorriso di Maurice-Danilo. Un salto in albergo e poi nuovamente in sala (tappa supplementare alle 14,30) per il coreano *Sarang Bang Sonnim Kwa Omoni*. Ancor non è chiusa la zuccherosa storiellina della bimbetta orfana di padre che bisogna saltare in Palazzo per *Un uomo da bruciare* di Orsini e Taviani (Paolo e Vittorio). Il

film riscuote il più massiccio e convinto applauso della Mostra. I tre registi — all'esordio — si guardano attorno spauriti; s'abbracciano, si commuovono, si battono pacche sulle spalle. La claque, una tantum, non serve. Chi non ha avuto l'invito della delegazione argentina (che riceve all'Excelsior) resta in sala e si gode *The Time and the Touch* di uno sconosciuto Carlo J. Arconti (alias Benito Alazraki). Alla sera Leopoldo Torre Nilsson (senza l'inseparabile Beatriz Guido) attende gli ospiti. Funge da padrona di casa Alida Valli, protagonista di *Homenaje e la hora de la siesta*. Tutti gli applausi (prima del film) sono per lei. Dopo non ce ne sono per nessuno.

30 agosto

E' la giornata di *Lolita* e già al mattino bimbette, ragazzine, lolite e signore attempate girano per il Lido inforcando gli ormai tipici occhiali da sole portati dalla protagonista. Chi non li ha trovati in casella (sempre generosi e sensibili i capi uffici stampa) ricorre alla pazienza di Mario Natale. C'è pure il disco con la colonna sonora. I privilegiati hanno avuto il long playing; gli altri l'edizione ridotta. L'invidia esplode e si stabiliscono gerarchie. La retrospettiva offre un sicuro richiamo: l'inedito *The Front Page* di Lewis Milestone. E' la sua giornata e viene pure presentato il notissimo *All Quiet on the Western Front*. Al Lido vanno tutti in caccia di Sue Lyon, la « minorenne » protagonista del film di Kubrick che, finalmente, riuscirà a vedersi sullo schermo nella non quacchera Europa. Il pomeriggio, nonostante *Kashi to Kodomo* del nipponico Hiroshi Teshigahara e *Uzavreli Grad* dello jugoslavo Veliko Bulajic, passa nell'attesa dello spetta-

colo serale. *Lolita* è uno dei pilastri della 23ª Mostra e Kubrick è regista di tutto rispetto. La sala, quando entra la protagonista (per nulla loliteggiante), è al colmo. Scattano centinaia di flashes. Uno ancor più violento scuote il pubblico a proiezione iniziata. Dopo tre ore gli entusiasmi sono appassiti ed anche Lolita è fatta a pezzi. Humbert Humbert è vendicato.

31 agosto

Le proiezioni supplementari cominciano a tessere la loro ammaliante ragnatela. Ne sorgono ad ogni ora ed in ogni locale. Anche a notte inoltrata. Le forze ancora reggono. La giornata inizia con una delle opere più attese della retrospettiva: quel mitico *Little Caesar* di Mervyn Le Roy, che rese altrettanto mitico il protagonista Edward G. Robinson. Segue un altro classico americano: *I'm a Fugitive from a Chain Gang* dello stesso Le Roy. Due film di nobile levatura e di meritevole impegno che agganciano i numerosi fedeli della retrospettiva e che riaffermano i propositi « culturali » della Mostra. Il pomeriggio passa senza scosse tra un corretto film brasiliano a colori (*Tres «cabras» de Lampiao*) dell'esordiente Aurelio Teixeira ed un onesto prodotto polacco (*Kwiecien*) del giovane Witold Lesiewicz. L'interesse generale è rivolto alla serata che vedrà in lizza Pier Paolo Pasolini con *Mamma*

Roma. Gran massa di giornalisti e invitati al cocktail offerto dalla produzione al golf degli Alberoni. Nannarella giunge con un'ora di ritardo; risponde distrattamente alle domande; si tiene accosta al suo regista. Sembra intimidita e preoccupata dell'esito della sua reentré. In Palazzo, quando appare tutta corvina, una autentica ovazione l'accoglie. E' sempre Nannarella e lei si sbraccia a salutare ed a gettare baci. Poi le luci si spengono, ed ancora piovono applausi. Alla fine il pubblico è tutto per lei; per questa ineguagliabile mamma Roma cui si vorrebbe offrire una simbolica Coppa Volpi. Le polemiche, all'uscita, s'accendono più del consueto e il match Accattone-Mamma Roma prosegue sino a notte alta nelle poltrone dell'Excelsior.

1 settembre

La retrospettiva, con le sue « primizie », le riletture e i ripassi, tiene testa al concorso. Stamane è la volta di due divi del tempo andato: Gary Cooper e Sylvia Sidney, protagonisti di *City Streets*. Ma l'inattesa sorpresa, priacevolissima, viene dal secondo film in programma: il godibile *Love Me Tonight* di Rouben Mamoulian, con Chevalier e la MacDonald. Nello stile di Lubitsch, Mamoulian intreccia con il pubblico un duetto insueto e gli applausi — con le risate — scattono improvvisi e spontanei. Non altrettanto può dirsi dello spettacolo pomeridiano che si apre con *Una storia milanese* di Eriprando Visconti. La nobile casata dell'esordiente convoca in sala il bel mondo, l'aristocrazia meneghina, l'alta finanza e il miracolo economico. A comando balzano gli applausi prontamente cessati da mormorii. I rampolli illustri non hanno buon gioco al Lido. Pagano lo scotto di un entourage troppo affezionato. La sfilata delle « opere prime » è temporaneamente rotta da *Voxdockan* di Arne Mattson. In un morboso arabesco si fondono esperienze letterarie un po' anzianotte. Meglio affidarsi ai giovani e, in particolare, al russo Andrei Tarkovskij che si presenta al Lido con *Ivanovo Detstvo*. Appena sorridente, schiacciato dalla timidezza e fors'anche dalla paura, il giovanissimo esordiente si colloca accanto all'esperto Gherassimov. La « giovane guardia » nel giro di due ore ha partita vinta ed all'uscita già si parla della sua vittoria nell'ambito del premio speciale per l'opera prima. Anche « l'ingrato episodio » della polemica tra argentini e sovietici si compone favorevolmente con « i sensi della più alta considerazione ».

2 settembre

E' domenica. Il Lido pullula di turisti e di gitanti. S'accalcano ovunque: nel Palazzo, agli stands, davanti ai grandi cartelloni. Si riempiono di volantini, di depliants, di cartacce. Chiedono una foto (con dedica) di Sordi o di Gassman; la loro Mecca è la civettuola depandance della De Laurentiis: se sono fortunati riescono a strappare una foto di Dino e della sua esemplare famigliola. Indifferenti passano tra le notizie e le contronotizie che confermano la presenza o la defezione del *Processo*. Loro poco ne sanno di Welles e delle sue bizze (e di Kafka). Intanto la retrospettiva celebra il film aviatorio con *The Dawn Patrol* e quello gangster con *Scarface*, diretti entrambi da Howard Hawks. In Palazzo, nel pomeriggio, dopo *Megszallotak* del magiaro Karoly Makk (per due ore si parla di irrigazione e di misteriose tubature che non arrivano al

giusto tempo), viene presentato *Un coeur gros comme ça* di François Reichenbach. Nella tribunetta d'onore il regista, in trascurata tenuta balneare, è accanto al giovane protagonista: un negretto sorridente, un po' spaurito che, alla fine, ringrazia alzando le mani sopra la testa alla maniera dei pugilatori. Alla sera, molti recano in viso evidenti segni di stanchezza; la colpa non è della prima settimana di Mostra, ma della lotta sostenuta nel pomeriggio per conquistare in Canal Grande un posto per la « regata storica ». E' di scena

il baronetto Laurence Olivier con *Term of Trial*. Gli onori di casa vengono fatti dalla sua giovane partner, Sarah Miles, una Lolita ben più convincente di quella kubrickiana. C'è pure il compassato Peter Glenville, celebre uomo di teatro, che saltuariamente si presta benignamente alla bisogna cinematografica. Gli applausi sono altrettanto compassati.

3 settembre

In omaggio alla retrospettiva il critico britannico John Huntley dona alla Mostra un raro cimelio: un disco della Western Electric Bell Telephone Co., di 16 pollici, contenente il dialogo e la musica di una bobina di *Captive Woman* (1928). In programma sono il « carcerario » *The Big House* di George Hill (inedito in Italia) e il « gangster » *The Public Enemy* di William A. Wellman. In linea con gli anni d'oro di Hollywood, c'è un misterioso « big-party » organizzato da tre produttori-distributori statunitensi che riescono, sino all'ultimo, a tenere celata la località ai sia pur abilisismi e avidi cronisti mondani. In Palazzo, tra un film e l'altro, si riuniscono i giovani critici per una « free-tribune » allo scopo di incoraggiare lo sviluppo di nuove forme di espressione cinematografica. Hanno aderito rappresentanti di 15 paesi. Serge Bourguignon con *Cybèle ou Les dimanches de Ville-d'Avray* fa il suo esordio nel lungometraggio. Un'altra opera prima che divide abbastanza nettamente la critica. A ruota, lo segue il già affermato Michael Cacoyannis con *Elek-*

tra. Il film, giunto di rimbalzo dal trionfo di Cannes, impone la personalità di Irene Papas (quando lavorava in Italia) insospettata attrice di così notevoli qualità drammatiche. Dal Palazzo all'Excelsior per il cocktail giapponese (un appuntamento sempre gradito) e dall'Excelsior al Palazzo per *Koya Koi Nasuna Koi* di Tomu Uchida. Il regista torna al Lido dopo ventitre anni; il suo primo affacciarsi (*La terra*, 1939) aprì uno spiraglio sull'ignoto volto del cinema giapponese. Delegazione compatta, kimoni eleganti, ventagli raffinati, qualche defezione, molti sbadigli. Apprezzare il kabuki non è snob.

4 settembre

Altri due inediti in retrospettiva: *Hell's Angels* di Howard Hughes (singolare personaggio del mondo hollywoodiano ch'ebbe grane a non finire con il « corpo » di Jane Russell, quello che scaldava, per intenderci) e *Five-Star Final* di Mervyn LeRoy. Il primo offre ai patiti un prezioso cimelio: una delle prime apparizioni dell'indimenticata Jean Harlow, la « platinum blonde » di buona memoria. Partono, frattanto, le prime diffide contro la produttrice del *Processo;* si ingiunge di consegnare la copia e si riservano richieste di danni. Si annunciano altri premi messi in palio da riviste cinematografiche. Solo un cervello elettronico può tenere l'esatto conto delle giurie che alla chiu-

sura saranno chiamate ad assegnare coppe, targhe, medaglie e diplomi. L'Informativa offre *Das Brot der fruhen*

Jahre del tedesco Herbert Vesely, degenere virgulto di un marienbadismo teutonico, e il delizioso *Baron Prasil* del mago Karel Zeman. Citare Méliès è d'obbligo e Zeman non se ne adombra. In serata grande tenuta accademica per la presentazione di *Thérèse Desqueyroux* di George Franju, dall'omonimo romanzo di François Mauriac. Alla Riva e a Noiret, protagonisti della minuziosa versione, gli applausi convinti di un pubblico un po' annoiato.

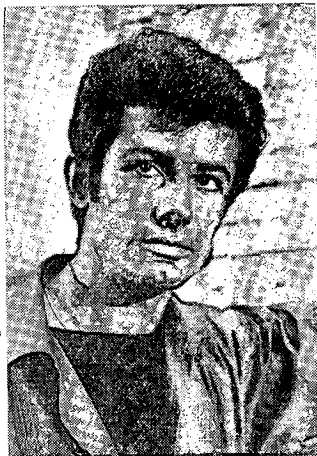
5 settembre

La grande giornata del divismo. La retrospettiva accoglie due film della Garbo e due della Dietrich. La sala è colma ed un applauso scrosciante accoglie l'immagine della divina svedese. Applaudono pure « i giovani »: Falck, Valli, Orsini, De Lullo. Nel raffronto Clarence Brown (Garbo)-Joseph von Sternberg (Dietrich) decisamente vittorioso è il secondo: il suo mondo di sete, di trine, di veli, di orpelli, di pizzi, di piume, di civetterie, di velette, ancora suggestiona e convince. Il finale di *Dishonored* è la quintessenza della raffinatezza e strappa l'ovazione. In sala grande un divo d'oggi, Burt Lancaster (più Gattopardo, nell'aspetto, che ornitologo settantenne) chiacchiera affabilmente e conduce una delle più interessanti conferenze-stampa della XXIII Mostra. Si batte per il suo *Uomo di Alcatraz* ed anche per l'autentico protagonista della vicenda. E' sincero e convincente. Divistico è pure lo spettacolo pomeridiano: tengono banco Peppino Patroni Griffi, Umberto Orsini ed una masnada di intellettuali efebici. Il « mare » è procelloso ed il Lido s'inabissa tra un fortunale di sibili e ondate salaci. I protagonisti non battono ciglio: si vestono di silenzi e in silenzio concludono la loro salsa vicenda. Neppure i personaggi dell'argentino *La cifra impar* di Manuel Antin (altro esordiente) riescono a comunicare. Anche per loro lunghi silenzi rotti da interminabili pause. Antonioni e la Vitti, intanto, sono ai Giardini, mano nella mano, ad esprimere giudizi sull'arte moderna. Quando si esce dal Palazzo, dopo *L'uomo di Alcatraz*, tutte le signore parlano teneramente di canarini. Ognuna ha un aneddoto: l'ornitologia fa comunicare.

6 settembre

Nella retrospettiva sono di scena i comici: Keaton, Langdon, Laurel e Hardy, Cantor e i Marx (Groucho, Chico Harpo e Zeppo). Una benefica pausa distensiva. Non per gli organizzatori, però, i quali cercano affannosamente un film per riempire il buco dei *Processo*. La scelta cade sul pluridecorato *West Side Story* di Robert Wise e Jerome Robbins. Nel pomeriggio una opera prima polacca: *Noz w wodzie* del ventottenne Roman Polanski. Segue uno strano film americano, *The Black Fox* di Louis Clyde Stoumen, inconsueta mistura di materiale d'attualità, di disegni, di effetti animati. E' la storia di Adolph Hitler raccontata dalla calda voce di Marlene. Interessa ma non entusiasma. In serata *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini. Gli occhi femminili s'appuntano sul biondo ciuffo del giovane Jacques Perrin, un divo non ancora sbocciato che invoglia alla materna tenerezza. E' molto bravo e misurato. All'uscita, suggestionato dallo struggente ruolo che ha interpretato, il pubblico gli tributa un lunghissimo applauso. Ma stasera il Palazzo non chiuderà i battenti come di solito. Il buon Picutti (capo operatore al Lido e da 30 anni fedele collaboratore della Mostra) dovrà tirare fuori le unghie per mettere a punto la proiezione del 70 mm. di *West Side Story*. Resta in sala (sino alle 4) un gruppetto di quotidianisti. Si esce che è l'alba. La Mostra è finita.

7 settembre

Mentre ci si avvia a visionare l'ultima rarità della retrospettiva, l'orrifico *Freaks* di Tod Browning, un insueto film interpretato da autentici scherzi di natura, scatta la molla dei referendum. I giovani dell'« Avanti » non mollano le prede ed esigono la immediata compilazione delle schede. Domani sapremo come ha votato la critica italiana. Il rivistaiuolo *42nd Street* di Lloyd Bacon (coreografato da Busby Berkeley) giunge a proposito e risolleva gli spettatori dopo l'agghiacciante *Freaks*. La mattinata si chiude con un classico: *Tabù* di Friedrich W. Murnau. Il pomeriggio scorre via tra i preziosismi fotografici dello spagnolo *Dulcinea* di Vicente Escrivà (la delicata Millie Perkins, un giorno Anna Frank, è qui donna pubblica) e l'impegno saltuario dell'americano *The Intruder* di Roger Corman. Alla sera, compatti, ci si ritrova in un cinema off-mostra per la visione speciale di *Viridiana*. In Palazzo lente si sbobinano le melodie di *West Side Story*. I balletti entusiasmano; i duetti sfiaccano. Il pubblico resiste ed alla fine tributa un nutrito

applauso ai « titoli di coda » del film, impaginati dal mago Saul Bass.

8 settembre

77 critici hanno votato: 25 sono per la non assegnazione, 24 per *Cronaca familiare*, 20 per *Vivre sa vie;* l'opera prima è *Un uomo da bruciare;* la Riva e Lancaster i migliori attori. Chiusa la storia del cinema sonoro americano, la Mostra ricorda lo scomparso Andrzej Munk con una personale introdotta da Ernesto G. Laura. Viene presentato *Zezowate Szczescie* unitamente a due documentari. Nel pomeriggio un'appendice del sonoro americano: l'inedito *A Farewell to Arms* di Frank Borzage, con Gary Cooper e Helen Hayes. I tradimenti letterari hanno lontane ascendenze! In sala grande penultimo film dell'informativa: il brasiliano *Assalto ao trem pagador* di Roberto Farias. Poi la sala si chiude per la consueta toeletta finale: fiori, addobbi, riflettori, postazioni televisive. Le molte giurie si riuniscono e solo verso le 20 cominciano a circolare i verbali; quella ufficiale si dichiara alle 20,30. Il Leone è spartito; analoga sorte tocca all'opera prima (con aggiunta di tre menzioni); la Riva e Lancaster sono i migliori. I soliti duemila fotografi assediano i vincitori; il pubblico pagante rumoreggia perchè vuol vedere (e i paparazzi glielo impediscono); Siciliano chiude la Mostra del trentennale vivamente ringraziando gli spettatori « pazienti ». C'è ancora *Parigi o cara* di Vittorio Caprioli, con la Valeri. Qualche risata, qualche applauso. Poi, di corsa, all'Excelsior per il pranzo. E' finita malamente: troppo rumore per nulla. Consoliamoci sapendo che l'anno prossimo al Lido avremo anche il Cinerama. E le solite impensate auliche citazioni del Bianchi.

Bilancio di una mostra

di FLORIS L. AMMANNATI

Tirare il bilancio della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica veneziana non è mai un compito facile, ma fare quello della XXIII Mostra sembra particolarmente difficile, avendo la Mostra di quest'anno raggiunto una quasi unanimità di critiche tuttaltro che favorevoli.

Ma il farlo è ugualmete doveroso per la nostra rivista che si pone come suo obiettivo principale quello di essere al servizio del cinema e della cultura cinematografica e questo obiettivo si sforza di raggiungere con la maggiore informazione possibile e con critica imparziale e serena.

Devesi subito affermare che la Mostra di Venezia, come ogni e qualsiasi manifestazione d'arte, può essere considerata sotto due diversi profili: quello delle singole opere presentate e quello della manifestazione considerata nel suo complesso. E le valutazioni risultanti possono essere diverse e, talora, persino contrastanti.

Nel presente numero di «Bianco e Nero» dedicato alla XXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, nostri collaboratori qualificati esaminano la manifestazione sotto il profilo delle opere presentate con una estesa indagine critica, proponendosi una fondamentale obiettività, sia pure non del tutto aliena dal clima che ha caratterizzato la Mostra di quest'anno.

Resta a noi l'obbligo di dare una valutazione critica generale con la indicazione, almeno sommaria, dei motivi che ne hanno indebolito, almeno in parte, l'importanza ed offuscato il valore.

* * *

Come è ovvio il primo discorso da farsi è sulla selezione, cioè sui quattordici film presentati in concorso, scelti da una Commissione particolarmente preparata e qualificata.

La critica cinematografica, soprattutto italiana, si è quasi unanimamente dichiarata insoddisfatta e delusa dei singoli film e della selezione nel suo complesso, invocando, più o meno sommessamente, riforme di metodo e, talora, di uomini.

A nostro giudizio, pur convenendo che diversi film presentati in concorso non hanno mantenuto alla prova dei fatti quelle premesse, e promesse, che avevano lasciato intendere, o sperare, alla vigilia della loro presentazione, ci sembra di poter dire che la selezione presentata quest'anno resta largamente rappresentativa del livello generale della produzione cinematografica mondiale. I recenti Festivals cinematografici di Cannes, Berlino, San Sebastiano, Karlovy Vary e Locarno avevano già largamente dimostrato che la produzione cinematografica mondiale, salvo il livello raggiunto sul piano della qualità dei film prodotti per anno, è particolarmente avara di capolavori. Assistiamo oggi a un tipo di produzione cinematografica che si orienta spesso, su scala mondiale, sulla produzione di «supercolossi», ritenuti più graditi dal mercato e in condizione quindi di assicurare (ma non sappiamo ancora per quanto) larghi incassi e di consentire un più intenso sfruttamento ed un più libero sfogo alle fantasie pubblicitarie più impensate e, talvolta, di un gusto assai dubbio.

L'atteggiamento della critica nei confronti dei film selezionati è stato influenzato, molto probabilmente, in misura notevole da alcuni fattori esterni di carattere psicologico ed anche organizzativo, quali la mancata presentazione dei film Eva *di Joseph Losey e* Il Processo *di Orson Welles; la facoltà concessa ai membri della Commissione di selezione di fare la critica ai singoli film presentati durante la Mostra e, certamente, la fiduciosa sicurezza con cui alcuni selezionatori — in perfetta buona fede — alla vigilia della Mostra «promisero una Mostra in cui sarebbe stato obbligatorio, per dimostrarsi sensibili e preparati, trovare più di un capolavoro* (1)».

Altro elemento che ha giocato a sfavore, almeno per alcuni film in concorso, è stato il modo del tutto brutale e gratuito con il quale, nel soggetto o nella sceneggiatura, si trascurava troppo l'economia del film ed il rispetto della educazione e del buon gusto comune: certi film ostentavano un rigore intellettualistico tanto falso da sem-

(1) GIOVANNI GRAZZINI: *Due film vincitori a Venezia* in «Corriere della Sera», Milano, 9 settembre 1962.

brare disumano, o una eccessiva ermeticità di linguaggio con cui erano svolte storie più valide umanamente e socialmente, almeno sul piano della denuncia, anche se non su quello della condanna.

Ma tutto questo non deve far dimenticare che fra i soli dodici film in concorso sono state presentate opere come Vivre sa vie *di Jean-Luc Godard (a nostro avviso il film di maggior rilievo presentato alla XXIII); un nuovo Zurlini in* Cronaca familiare; *un promettente* Smog *di Franco Rossi; un raffinato film giapponese,* La volpe folle *di Tomu Uchida, che la critica ha ingiustamente trascurato; un inconsueto film russo,* L'infanzia di Ivan *del giovane regista Tarkovskij; due film di onesta correttezza formale:* A Birdman of Alcatraz *e* Term of Trial *e alcuni film con ottime interpretazioni maschili e femminili.*

Anche se la Sezione Informativa e quella Retrospettiva hanno dimostrato di stentare a trovare un proprio equilibrio o nella scelta, o nel numero delle opere presentate, la passione con cui si è discussa la Mostra, la vivacità delle polemiche, l'impegno con cui sono state formulate richieste e proposte di revisione e di aggiornamento, o, addirittura, di radicale riforma, sono certamente una riprova che la Mostra di Venezia, nonostante il logorio inevitabile dei suoi primi trent'anni di vita, è, e resta ancora, la manifestazione cinematografica più importante nel mondo.

* * *

Di qui dunque la necessità, e vorremmo dire l'urgenza, che tutto il tessuto strutturale e organizzativo della Mostra di Venezia sia sottoposto rapidamente ad un esame attento ed appassionato per individuare le cause ed i motivi di cedimento, o di logorìo, di valore, di merito e di metodo, sul piano della selezione, come su quello organizzativo e dei rapporti, per adottare tutti quei provvedimenti necessari a mantenere alla Mostra cinematografica veneziana le sue caratteristiche ed il suo primato.

Nessuno più di noi è d'accordo che non valga insistere nell'applicazione di determinate formule qualora sia dimostrato che queste sono o logorate o superate, a condizione che non si ripieghi troppo comodamente e semplicemente su formule precedenti, già liquidate a furor di critica e abbandonate sia dalla Federazione Internazionale dei Produttori, come da tutti gli altri Festival internazionali di una

certa importanza e serietà. Si ricerchino quindi, se del caso, metodi nuovi, aggiornando o modificando, dando maggiore responsabilità e libertà a coloro cui incombe il dovere della scelta, stimolando iniziative ed energie dei responsabili, arrivando anche a modifiche e trasformazioni radicali, sempre tenendo presente che la Mostra di Venezia, pur avendo il presupposto e la qualifica di Mostra d'arte, non può legittimamente ignorare i diversi aspetti dei quali il cinema si compone e vive.

Nella ricerca del meglio bisogna assolutamente evitare sia la formula di una Venezia che si riduca a esclusivo punto d'incontro per pochi e raffinati cultori di estetica e di storia cinematografica, sia quella che vorrebbe la Mostra ad esclusivo servizio dei soli interessi della produzione.

Se, evitando inutili furori critici ad andamento stagionale, si vorrà fare un lavoro serio per realizzare una Mostra d'arte cinematografica degna di questo nome, pur rispettando i legittimi interessi delle categorie economiche e professionali della cinematografia italiana e mondiale, la nostra rivista sarà schierata, senza riserve, a fianco di coloro che si dedicheranno concretamente e rapidamente a questo lavoro.

Quattordici film meno due

di *MARIO VERDONE*

Cicli e correnti sono facilmente riscontrabili nella storia della espressione cinematografica, che prese originariamente le mosse dal dinamico, ma irresponsabile e irriflessivo, film di azione. Dopo varie fasi che la critica ha registrato e inventariato — espressionismo, divismo, realismo socialista, ad esempio — l'opera concepita per lo schermo tende oggi, in molti casi, e con maggiore intensità e frequenza, verso un cinema della psiche, o dell'anima. E un contributo fondamentale a tale sviluppo — giova sempre ricordarlo — lo ha dato il neorealismo, o cinema dell'uomo.

Una conferma del progresso interiore del cinema — che è da considerare vittoria dei suoi valori riposti, per tanto tempo scarsamente considerati — viene quest'anno anche dalla Mostra di Venezia. I film migliori, i più ricchi, o semplicemente i più discussi, vi hanno rappresentato tutti questo nuovo tipo di cinema interessato *all'interno* dell'uomo: che fosse *Cronaca familiare,* poema accorato dell'amore tra creature dello stesso sangue (la nonna, i fratelli), o *Infanzia di Ivan,* dove il giovane regista Andrei Tarkovsky affonda le mani in un tenero spirito, crudelmente deviato dalla guerra, o *Vivre sa vie,* nel quale Godard ha voluto scendere nell'intimo della « passeggiatrice » Nanà, o *Birdman of Alcatraz,* radiografia di un detenuto, o *L'uomo e la bestia,* o, tra le opere degli esordienti, *Lisa and David* e *Un uomo da bruciare.*

Questa definizione — cinema dell'anima — m'era venuta naturale nel corso di una puntata della rubrica televisiva « Cinema di oggi » (1), alludendo agli ultimi film di Resnais, Antonioni, Berg-

---

(1) Avevo detto testualmente:
« Sta conquistando sempre di più il pubblico un tipo di cinema che definirei della ricerca interiore, cinema dell'anima, rappresentato dai film dello svedese Bergman, del

man, Wajda (*Samson* ad esempio). Non fu accettata dal « Contemporaneo » che l'ha attribuita erroneamente al mio interlocutore di quella trasmissione, Giulio Cesare Castello (2).

Eppure non si saprebbe come meglio definirlo, questo cinema oggi trionfante, accettato spesso anche dal grande pubblico, il che sta a significare un progresso — di pari passo con quello dell'espressione filmica — anche della comprensione e della sensibilità degli spettatori. Non si saprebbe come meglio definirlo, se anche gli stessi registi insistono su questa chiave, come ha fatto Jean-Luc Godard: « *Vivre sa vie* sarà un film interiore... Vorrei cercare di rendere comprensibile quello che la filosofia moderna intende per esistenza, in opposizione all'essenza. Il significato della mia opera è che in ogni essere umano può esistere la purezza, a prescindere dalla maniera di vivere che ha scelto... Non voglio dire che cerco di fare una analisi psicologica, ma di esteriorizzare dei sentimenti... Vorrei esprimere l'interiorità di un personaggio evocandone il comportamento esteriore ».

Per altra strada Sergej Gerassimov, in *L'uomo e la bestia,* parte con lo stesso programma. La bestia è presa a simbolo per esemplare un carattere tipico. Essa diventa, allo scopo di approfondimento, un animale di comodo, emblematico, l'immagine, o la materializzazione plastica, di un certo tipo di uomo: « Molti uomini possono avere in sé tratti di carattere di qualche animale. In ognuno

---

polacco Wajda, del francese Resnais, dell'italiano Antonioni. Nel 1961 l'esponente più vivo di questo tipo di cinema mi sembra *La notte.* Che cosa vuole *La notte?* Mettere a nudo le crisi, le angoscie, le inquietudini dell'uomo di oggi. Scoprire come anche nel seno di una famiglia sono possibili le estraneità, le incomprensioni. Cinema dell'anima come realtà nella *Notte;* cinema dell'anima come possibilità nell'*Anno scorso a Marienbad* »... Ed appare evidente che « anima » fu qui presa nel senso greco di « psiche ».

(2) In « A proposito di Robbe-Grillet » (« Il contemporaneo », n. 45, 1962) ed esaminando *L'année dernière à Marienbad,* Luca Canali nega il valore di questa definizione: cinema dell'anima; e così G.P. Sodano in « Geometrismo oggettuale e letteratura neo-esistenziale » (« Il Contemporaneo », n. 48, 1962), per quanto ammetta che l'*Anno scorso a Marienbad* è un « diario dell'uomo », di dimensione kafkiana, alla « ricerca di un tempo umano », che non può essere — aggiungo io — che al di dentro di noi. Ma poiché il mio riferimento è fatto più in funzione di Alain Resnais, che di Robbe-Grillet — su lui, come regista, potremo tornare a *Labirinto* ultimato — non avrei difficoltà a mettere l'indice — per evitare ogni frainteso — più su *Hiroshima mon amour* che su *L'année dernière à Marienbad,* interessandomi in questi due film non i presupposti letterari (che nello « spazio » filmico son sempre diventati secondari, dal « Prof. Unrath » per *Angelo azzurro* a « Il postino suona sempre due volte » per *Ossessione*), bensì la « scomposizione » dell'*io* operata dal regista nella sua rappresentazione, e che si attua nell'*interno* dell'uomo, sia *anima,* come avevo proposto, o *memoria,* come il Canali ritiene.

si annida una bestia che può essere volpe, leone, topo, cane... E il peggiore caso è quello di rassomigliare per qualche verso a una lepre: significando la tendenza a fuggire, e ad affrontare la realtà, di un uomo il quale, nel caso particolare del film, è un ex prigioniero, trasferitosi in Sudamerica, che vuol conoscere la realtà della società capitalista, che non riesce a inserirsi in un mondo considerato non suo, e che rimpatria per riprendere il proprio posto nella società sovietica ».

Cronaca familiare di V. Zurlini (Italia).

Logico, nel cominciare un esame dei film in concorso della Ventitreesima, mi sembra l'inizio da quello che è stato il migliore dei film presentati: *Cronaca familiare*. Una giuria in apparenza salomonica, in realtà discorde, ha diviso in due il Leone d'oro, affiancando al film di Zurlini il meno maturo, anche se significativo — ma significativo soprattutto all'interno dell'U.R.S.S. — *Infanzia di Ivan* di Andrei Tarkovsky. Ma cosa può contare, questo che a me è parso infortunio del giurì, se tra qualche anno, forse, dell'*Infanzia di Ivan* non rimarrà che un ricordo attutito — poiché il film ha tutti i limiti di un'« opera prima » e solo in questo settore avrebbe potuto distinguersi — mentre difficilmente potremo dimenticare la intensità poetica dell'opera matura e completa di Zurlini?

Il regista emiliano ha portato sullo schermo il racconto autobiografico di Vasco Pratolini — un dialogo col fratello minore morto giovanissimo — con la stessa passione disperata con cui lo scrittore lo stese nell'inverno 1945. E' la storia lacerante di due giovani, vissuti per molto tempo estranei l'uno all'altro. Quando si ritrovano, e si riconoscono fratelli, uno dei due, l'immaturo e il più debole, viene piegato dal destino avverso.

Le pagine di Pratolini nascono da una visione febbrile e allucinata, che Zurlini riesce a mantenere anche nelle sue immagini, composte da Giuseppe Rotunno. Avendo conosciuto Rosai, ha imparato a vedere Firenze con gli occhi del grande pittore: ha girato nelle stradette che circondano il Forte Belvedere, da Rosai predilette. Ha mantenuto i colori del fiorentino, la visione lirica che suggerisce quella parte della città, che ha alle spalle un paesaggio intenso, dai colori a volte sfumati, a volte metallici.

Zurlini non si è mai allontanato dal ragionamento di Pratolini. La sua opera è tutta di ricerca spirituale, di approfondimento,

e, direi, di pittura dei sentimenti. Sfiora, accarezza, modella i caratteri di Enrico, l'ex operaio ora diventato giornalista, e di Lorenzo, il signorino allevato in una casa benestante, poi abbandonato a se stesso per la morte del suo protettore, con la stessa precisione e discrezione con cui un grande documentarista sull'arte, lo stesso Dreyer ad esempio, studierebbe — o ha studiato — le forme scultoree di un Thorvaldsen.

Soltanto uno spirito pieno di sensibilità e di nobiltà poteva affrontare impresa così difficile. Zurlini ha risolto i problemi di composizione e di evocazione con vivo talento, con grande equilibrio: raramente, come nei teneri incontri — nel cortile dell'ospizio o nella trattoria di campagna — tra la nonna (interpretata dalla grande attrice francese Sylvie) e i nipoti (Marcello Mastroianni e Jacques Perrin) si è avuta, sullo schermo, pagina più elegiaca e commovente.

Goffredo Petrassi ha scritto per *Cronaca familiare* la migliore delle musiche sentite nei film iscritti al concorso: suscitatrice, anche essa, di atmosfera, come le strade vuote, gli sguardi febbrili, i singhiozzi trattenuti, la compassione del fratello e la tenerezza della nonna. Non gliene avrei preferite altre, nella Mostra, se non quella originalissima di Giovanni Fusco per *Il mare* di Patroni Griffi, che però non era nella selezione dei «quattordici»: dove dominano i mandolini, in un linguaggio che è assolutamente moderno, e sempre fedele allo stile dell'autore delle musiche dell'*Eclisse,* di *Hiroshima mon amour,* di *L'avventura.*

Dato per scontato che i giurati italiani hanno votato compatti per *Cronaca familiare,* appare evidente che gli altri cinque, il cui voto andava a Tarkovsky, non hanno capito che, caso mai, il più importante dei film russi era quello di Gerassimov.

Dicono: Gerassimov è superato. Appartiene alla vecchia generazione. Potrà essere vero per *La giovane guardia,* ma non per *L'uomo e la bestia,* dove il rinnovamento operato al di dentro dell'anziano regista è evidente. E d'altronde anche il Pasternak di «Dottor Zivago» apparteneva alla generazione di ieri. Ma quale giovinezza e ricchezza di sentimenti, di esperienza e di umanità, in entrambi i casi! «Zivago», come *L'uomo e la bestia,* significano qualcosa nel corso nuovo iniziato da scrittori, poeti e registi dell'URSS, non conformisti: meritano un «ascolto» che va oltre il risultato immediato.

Ivanovo destvo (t.l. L'infanzia di Ivan) di A. Tarkovsky (U. R.S.S.).

Il significato di *Infanzia di Ivan* mi sembra, per ora, del tutto locale: è indicativo di una tendenza del film sovietico «liberato», non stalinista, come lo sono i film di Ciukraj, Kalatozov, Bondarciuk, Kalik, Alov e Naumov: tutti tesi alla ricerca dell'uomo sovietico, alla scoperta della sua dimensione umana; ma non trasferirei l'importanza della *Infanzia di Ivan* dal piano puramente locale a quello internazionale.

Infanzia di Ivan può apparire anche come il solito, testardo film di guerra. V'è un ragazzo — come in molti film provenienti da paesi dell'Europa Orientale, vedi specialmente il polacco, cupo e amaro, *Certificato di nascita* di Stanislav Rozewicz, o il riflessivo e pacifista *Piccolo soldato* del cèco Karel Kachyna — che intende essere combattente, deformato come è dagli odii, dalle nefandezze, dalle incomprensioni e dai silenzi del mondo adulto, che ragiona come un grande (caso anche questo frequente nei film russi, ricordo un altro film per ragazzi su un soldatino: *Parola d'onore*) e che aspira ad essere «eroe». Più originale parrebbe la posizione di Mikhail Kalik in *L'uomo segue il sole* (di cui non si hanno per ora che notizie di seconda mano, ma tutte oltremodo favorevoli): film, anche questo, con un bambino protagonista, il quale ha deciso di girare il mondo seguendo il movimento del sole, e percorrendo le vie e i giardini di una città della Moldavia scopre nella vita che lo circonda il significato della vita stessa.

Nell'affiancare a *L'uomo e la bestia* il film di Tarkovsky, non si può non rilevare con soddisfazione come questa volta, finalmente, la produzione sovietica sia stata presente a Venezia con due opere veramente degne, come del resto avvenne anche lo scorso anno con *Pace a chi entra*. Sembrava che fino a qualche anno fa il cinema russo non volesse riservare le sue opere migliori che per Cannes o altri festival, disdegnando Venezia. Ora finalmente le autorità russe hanno compreso qual genere di film richieda la Mostra, e non hanno esitato a metterli a disposizione: e ne ha guadagnato il prestigio della cinematografia dell'U.R.S.S. oltre che la rassegna del Lido.

Se sono disposto a negare la originalità di *Infanzia di Ivan* (ed ho dato esempi, che mi sembrano significativi, di un tipo di film «alla polacca» che ad alcuni scrittori, anche illustri, è apparso assolutamente nuovo, provocando in molti una rivalutazione imprevista) non mi sembra il caso di sottovalutare la capacità di inventiva visuale, il senso del contrappunto narrativo, la audacia formale, del

giovane regista russo, un allievo, come Ciukrai e Kalik, del fine Mikhail Romm. Il suo Ivan è personaggio complesso: ossessionato dagli incubi dei drammi cui ha assistito, desideroso di affetto e assetato di morte, quasi votato al suicidio perché la sua psicosi di ricordi intollerabili può a volte essere sostituita dai sogni delle cose impossibili, che non saranno più, che non torneranno più, ma di cui non riuscirà mai più a liberarsi; Ivan rappresenta il desiderio — che ha accenti universali — di una felicità impossibile, di una realtà distrutta, di una famiglia irricostituibile, di un idillio che non potrà mai riverificarsi.

Il cinema di Tarkovsky è prevalentemente visivo, nel senso di un ritorno, nella novità della presentazione, a una tradizione; e lirico, magari nel solco già tracciato con vivezza dalla poesia di Pasternak e di Evtuscenko.

Liudi i zveri (t.l. Uomini e bestie) di S. Gerassimov (U. R.S.S.).

Il film di Gerassimov — di cui più sopra ricordavamo brevemente lo spunto drammatico — ha qualche difetto di cui bisogna far subito giustizia, se si vogliono isolare e apprezzare gli aspetti positivi del film: l'episodio sudamericano, ad esempio, si stringe in un racconto più debole e quasi insincero. Il regista, anche troppo cauto nel trattare i rapporti tra sovietici e occidentali, non ha avuto la possibilità, evidentemente, di penetrare un mondo che non era il suo, che non conosceva abbastanza, e che doveva, per motivi di scenario, interpretare in maniera unilaterale, fino alla tendenziosità. (Ma non ha fatto certamente di meglio Vincente Minnelli nelle scene argentine di *Four Horsemen of the Apocalypse* [I quattro cavalieri dell'Apocalisse, 1961]).

Allorché il reduce è rientrato in Russia, tutto sembra indurlo all'ottimismo, a sentimenti di fratellanza e di aiuto — come tutto era negativo nell'altra sponda —: e certamente qui è facile incontrare qualche filo di retorica. Taluni episodi sono troppo lunghi, e il regista avrebbe ben fatto a usare più di forbice, come negli interminabili «pranzi». Ma tutto questo, compreso il ritmo lento e la lunghezza eccessiva del film, non bastano per diminuire l'opera.

L'uomo e la bestia ha qualità di saggezza, di umanità, di nobiltà d'animo, di sincerità, che ne fanno pur sempre un film eccezionale, aperto, e nel quale si ravvisa un sincero desiderio di ricerca, anche da parte di un vecchio regista. Le verità nascono da un filosofeggiare tanto più efficace quanto dimesso, quasi alla maniera contadina. La critica allo stalinismo è esplicita, anche nella lunga as-

senza (diciassette anni) del reduce, che non si è sentito di rientrare nel proprio paese, e che si accorge a sue spese di come la codardia e l'ottusità sia nella stessa casa del fratello, dove la cognata non vuole accoglierlo per paura di compromettere la posizione della famiglia presso i potenti.

Si aggiunga a tutto ciò la magnifica fattura, la recitazione sobria, la consumatezza tecnica di certe sequenze, compresa quella — non decisiva, certo — dell'incidente stradale, che è un vero pezzo di bravura.

Vivre sa vie di J.-L. Godard (Francia).

Altro esempio di giovinezza, di inventiva e di audacia, ma spiegato in tutt'altra direzione, troviamo in *Vivre sa vie*: film che, contrapposto a quello di Tarkovsky, offre il destro a interessanti considerazioni. Il premio speciale — perfettamente collocato — della giurìa, mette sul film del francese un giusto accento. Jean-Luc Godard è regista intelligente, personale, anticonformista, quasi anarchico, anche se sono in lui molte presunzioni di una nuova etica che alla riflessione più matura appaiono (vedi anche quanto scrive Anna Banti nell'« Approdo » del luglio-settembre 1962) piuttosto eccessive. Ce ne accorgemmo subito alla apparizione di *A bout de souffle,* e se ne ebbe riprova, sia pur debole, in *Une femme est une femme*. Meglio nel meno noto *Le petit soldat,* che abbiamo avuto occasione di vedere (3).

---

(3) *Le petit soldat.* Come ha spiegato Jean-Luc Godard, si tratta di un film di tipo *western* (ma naturalmente è assai più di un *western*), che il regista ama più di *A bout de souffle.* Godard non si è occupato delle belle inquadrature e degli esercizi di stile, come in *A bout de souffle*: ha voluto soltanto raccontare una storia. Invece di situare i fatti all'epoca, poniamo, della Resistenza, ha voluto servirsi, allorché lo ha realizzato, dell'attualità: le lotte tra FLN e controterroristi, in terreno neutro, la Svizzera. Il film ha tutti gli ingredienti del *western*, compresi ratti, supplizi e inseguimenti. Fu realizzato allorché l'autore aveva un'idea precisa della guerra d'Algeria: una guerra che non si doveva fare.

Centrato sulla questione algerina, il film ha dato fastidio — oggi non potrebbe darlo più — ed è stato vietato dalla censura francese. Eppure era politicamente, anche di fronte a francesi che non la pensassero come Godard, abbastanza moderato e in fondo innocuo: pienamente indicativo, se mai, di una personalità e, come sempre in Godard, di un pensiero contro corrente.

Amante, come tutti i più raffinati rappresentanti della *nouvelle vague,* della buona musica (questa volta tocca, se ben ricordo, ad Haydn), il regista — come Pasolini — usa il linguaggio da trivio di certi film italiani. Ricorre spesso, ad esempio — ma a Parigi se ne fa molto uso — l'aggettivo « emmerdant ».

La spavalderia, la negligenza, la disinvoltura della regìa continua — da *A bout de souffle* — nei primi piani improvvisi, nelle sventagliate della camera, nelle riprese *travelling*: in treno, in auto, nelle corse notturne.

Il dialogo è intelligente, vivo, di una sentenziosità che a momenti è paradossale, come anche di un intellettualismo a volte nichilista. Rammentiamone qualche battuta nella lingua originale, più efficace: « la photo c'est la verité; le cinema c'est vingt quatre fois la verité par seconde »; « poser des questions c'est plus important que trouver des reponses »;

La tesi di *Vivre sa vie,* come ho già detto, è che ciascuno può vivere la sua vita. Godard lo dimostra narrando la carriera di una passeggiatrice. E' convinto che essa può comportarsi esternamente come il meno esemplare degli esseri. L'essenziale è che essa conservi dentro di sé la purezza. Ma la tesi, a esaminarla bene — e qui non è più il caso di insistere sulla intelligenza e sullo spirito di Godard — è più falsa che audace: anche Hitler che si commuove davanti a un fiore, a un bambino o a un uccellino, e che pur continua a sterminare gli ebrei, avrebbe diritto, su questo metro, a un giudizio d'appello: anche lui potrebbe vivere la sua vita.

Sì, *Vivre sa vie* è un film anticonformista, intellettuale, disinvolto, dove la spregiudicatezza diventa costume, col rischio di ribaltare anche in convenzione: come nell'inizio in cui gli interlocutori si parlano a lungo, visti di spalle. Ma la lezione sulla prostituzione che Godard vuole spassionatamente impartirci, tariffe comprese, sociologicamente, clinicamente, senza drammatizzare — tanto che lo scioglimento, con la morte di Nanà, è da lui voluto assolutamente banale, quasi delusivo, come una pistola scarica — può essere interpretata almeno in due modi: come manifestazione di acutezza, di coraggio e sincerità, ma anche, perché no?, data la limitata esperienza umana del regista, di immaturità.

Mamma Roma di P. P. Pasolini (Italia).

Mamma Roma di Pier Paolo Pasolini partecipa della stessa eccezionalità di *Vivre sa vie.* Perfettamente al suo posto in una selezione di film da Mostra d'Arte, non si può non rilevare la sua esuberanza, che in Pasolini è visiva, come nella allusione plastica — in lui frequente — al «povero» Cristo (del Mantegna) nell'episodio della morte del giovane detenuto (altrettanto ha fatto Godard paragonando Nanà a Giovanna d'Arco), ma soprattutto verbale, come nella stornellata nuziale: la cui intenzione spregiosa, in teoria al servizio esclusivo di una funzionalità drammatica, finisce per colpire anche il pubblico che al Palazzo del Cinema, in abito da sera, si è disposto ad assistere, compunto, a uno spettacolo contrappuntato

---

« les français ont tort — les autres ont un idéal — il faut avoir un idéal »; « on defend les idées, pas les territoires »; « on fait les choses sans convinction — si on ne le fait pas on vous enguele »; « pourquoi le Pape est contre les communistes? ».

Il film, indubbiamente interessante per la comprensione del francese, dell'intellettuale francese, dei problemi francesi, mescola disinvoltamente, e brillantemente, politica ed erotismo, valendosi di attori giovanissimi; e mi conferma nell'idea che mi son fatto della *nouvelle vague*: cioè di un *cinema audace di giovani sui giovani.* Finisce con una gran chiacchierata, quasi con una omelia alla Chaplin, che conferma l'obbiettivo di Godard di fare un cinema, più che di immagini, di idee.

da una nobilissima musica di Vivaldi, ed ha finito per ascoltare un più prosaico « fiore »...

V'è una certa sciatteria nello scenario del film, con trapassi bruschi, capovolgimenti immotivati, personaggi incompleti (soprattutto quello di Franco Citti, le cui fugaci apparizioni non si capisce come riescano a piegare così rapidamente una virulenta, difficilmente domabile Mamma Roma); ma, come in *Vivre sa vie,* esplode, a tratti, la genialità dell'autore: ad esempio nella straordinaria passeggiata-monologo della Magnani, che si accompagna e si accomiata, uno dopo l'altro, coi suoi clienti, che sono gli stessi della Nanà di Godard.

Anna Magnani aggiunge un altro « ritratto » eloquente alla galleria delle sue interpretazioni di popolana romana: da Angelina alla Maddalena di *Bellissima,* da Egle, inobliabile « monumento » alla carcerata romana, a Mamma Roma. E', qui, una popolana che cerca di conquistare, per amore del figlio, una dignità di mestiere — vorrebbe essere soltanto venditrice di frutta — e che vede il proprio figlio perdersi per sfiducia nella vita, nella società, e nella famiglia. Naturalmente, per Pasolini la causa della morte del giovane Ettore — prima diventato ladruncolo, poi associato a un carcere — non è la condotta della madre, ma piuttosto va ricercata in una responsabilità collettiva. Eppure quante madri in miseria si macerano in ben altre condizioni di Mamma Roma! Lavano panni, sciacquano piatti, fanno servizi umili, per sopravvivere. Io qui ripeterei quello che già dissi per *Adua e le sue compagne* (Bianco e Nero, n. 8-9, Roma, 1960): « Il pubblico, come accade di sovente in casi del genere, si vede appuntato addosso il dito dalle veloci immagini dello schermo: "La colpa è tua". Ma appare facile proclamare, come faceva Chessman, che "la colpa è della società", o come ha asserito Cayatte, che "siamo tutti degli assassini". E' una tesi che, per quanti elementi di verità possa avere, si sente sostenere sempre con molto fastidio. Non è né tutta vera, né tutta falsa: è soltanto un luogo comune ».

Thérèse Desqueyroux di G. Franju (Francia).

Il premio per l'attrice a Emmanuelle Riva — su cui non siamo in disaccordo — ha dato, in fondo, un ingiusto rilievo a *Thérèse Desqueyroux* di Georges Franju, film di un certo decoro, ma antiquato e *demodé,* desunto, come è noto, da un'opera di François Mauriac. Era un romanzo — dove si propone la continuità, caratteristica in Mauriac, dell'errore con la grazia, del peccato con la illu-

minazione — nato dalla frequentazione dello scrittore agli spettacoli cinematografici, come ha dichiarato il figlio (e sceneggiatore del film) Claude Mauriac, con una aneddotica che ha essa stessa un sapore letterario. Quando fu pubblicato costituiva già — così com'era — l'ossatura di un film, che forse — all'epoca — sarebbe apparso anche audace. Ma oggi — anche se non poteva essere scritto, né realizzato meglio — in niente ci interessa il dramma dei due coniugi — rimasto letterario — e il tentativo di avvelenamento del marito, ad opera di Thérèse. La interpretazione della Riva è soltanto un fatto accidentale, che non ha niente a che vedere col valore assoluto del film: senza quella Coppa Volpi, il film sarebbe già dimenticato. Ci si domanda come un realizzatore provveduto, e oltremodo audace, quale è stato il Franju dei documentari — *Le sang des bêtes, Hotel des Invalides, Les Poussières* — e degli orripilanti film a soggetto — e per questo mai da me ammirati — *La tête contre le mur* e *Les yeux sans visage,* abbia deposto così chiaramente le armi, prima col poliziesco e commercializzato *Pleins feux sur l'assassin,* poi con *Thérèse Desqueyroux.*

Lolita (Lolita) di S. Kubrick (U.S.A.).

Per più d'uno dei selezionatori la presentazione di *Lolita* avrebbe dovuto essere segnata nel calendario della Mostra a lettere di fiamma. All'esperimento della pubblica proiezione nessuno dei critici li ha seguiti in questa valutazione. Dei settantasette partecipanti al referendum dell'*Avanti!* uno solo gli attribuisce la possibilità del Leone d'oro. *Lolita,* al contrario, è apparso pressoché a tutti un film « commerciale ».

Il prodotto, a parte il testo da cui è stato ispirato, enuncia chiaramente le sue componenti: hollywoodiane nel personaggio impersonato da Shelley Winters, o nell'episodio della misteriosa macchina inseguitrice, o nel *gag* (abusato dalle comiche) della branda, e che in Kubrick potrebbe apparire del tutto imprevedibile; britanniche — dove riconosci Carol Reed (ad esempio nello squinternato Quilty e nella sua fine) e dove ritrovi certi tipi alla Guinness e alla Newton, se non alla Chaplin: perversi, psicopatici, antisociali.

Il film ha qualcosa di veramente strepitoso soltanto in Peter Sellers. Della bravura di questo attore — degno seguace delle virtuosità e degli *exploits* eccezionali di Guinness — ho già scritto nel fascicolo scorso a proposito di un altro film commerciale, quasi mediocre: *Il piacere della disonestà.* Quanto alla fanciullina, Sue Lyon, che poi non è una acerba dodicenne, ma una ben sviluppata

ragazzotta, come protagonista quasi non esiste: schiacciata dalla Winters, da Sellers, e da Mason. Sono più Lolite di lei la ninfetta di *Term of trial* (Sarah Miles) e persino la pressoché odiosa Cybèle delle *Dimanches de Ville d'Avray.*

E Kubrick? Nel cinema ci ostiniamo a cercare, come in ogni altra opera d'arte, del resto, lo stile. Ebbene, ci sembra che Kubrick, dopo il significativo esordio di *Fear and Desire* (1953), culminato in *Paths of Glory,* operi col maggiore impegno per negare se stesso: anche se lo fa con splendidi « prodotti » come *Spartacus* e *Lolita.* E' un altro Aldrich (si ricordi *Attack*), o un altro Milestone, il quale non seppe andare oltre il pur fervido *All'ovest niente di nuovo.* E continuò con *Arco di trionfo, I miserabili, Colpo grosso*: film, appunto, scaduti nel commerciale, anche se talvolta di decoroso livello.

Term of Trial (L'anno crudele) di P. Glenville (Gran Bretagna).

La vera Lolita, dunque, era quella del corretto e ben recitato, ma non eccezionale, *Term of Trial* di Peter Glenville: la quale non esita a fare qualunque tentativo per affascinare il suo attempato ma incorruttibile professore, interpretato dall'analitico e sempre squisito Laurence Olivier, accompagnato ad una Simone Signoret, questa volta, meno impegnata, e meno ammirata. Denunciato dalla fanciulla, nonostante che il suo contegno verso di lei sia sempre rimasto irreprensibile — ma appunto per questo la ragazza architetta la sua vendetta —; processato, ritenuto colpevole e poi assolto, col bel risultato di riuscire spregevole alla moglie, che non stima un marito in fondo codardo e senza personalità, e lo preferirebbe meno dolce e più « bruto », il professore si vede costretto a ingannare, almeno a parole, la moglie, pur di mantenere, insieme al prestigio di maschio, l'unità familiare. E qui è da segnalare l'ingenuità dell'OCIC per un premio al film più ricco di valori spirituali e umani, che ha preferito questo film a *Cronaca familiare* e a *Birdman of Alcatraz.*

Birdman of Alcatraz (L'uomo di Alcatraz) di J. Frankenheimer (U.S.A.).

Non c'è un vero e proprio divario tra le interpretazioni di Laurence Olivier, di Peter Sellers, o di Burt Lancaster, protagonista di *Birdman of Alcatraz.* Ma quest'ultimo attore aveva avuto il merito di essere stato (oltre che il produttore) il vero perno del film, tutto sostenuto sulle sue spalle e giuocato dentro le mura di una prigione, dove il reo si era redento attraverso lo studio, l'attività scientifica, l'amicizia con gli animali cui aveva dedicato la sua vita: e ragionevole ci sembra la scelta della giuria, che premia un film il quale ha anche qualità introspettive e di umanità, e finanche di poesia, almeno nella prima parte, pur apparendo nella seconda metà, per-

ché soltanto espositivo, cronologico, quasi il « solito » film sulle carceri, e presentando qualche cedimento, specie nel convenzionale personaggio del direttore del penitenziario, o in quello della madre del detenuto: ah, quella strizzatina d'occhio della Thelma Ritter come riassume le concezioni di tanta provincia americana!

Il regista Frankenheimer si muove bene nella scenografia ridotta dei limitati interni del carcere: non per niente fece una apprezzata attività televisiva, prima di realizzare nel 1957 il suo primo film — adattato da un dramma televisivo — *The Young Stranger* (Colpevole innocente).

Homenaje a la hora de la siesta di L. Torre-Nilsson (Argentina).

Lolita, Term of Trial, Birdman of Alcatraz: non siamo sul livello dei « capolavori ». E neppure con *Homenaje a la hora de la siesta* di Leopoldo Torre Nilsson, che dalla promessa di un messaggio, o di un invito alla discussione, scade in un « orrido » spirituale ed erotico alla Buñuel: meno istintivo, però, affatto genuino.

La sua attività, lucida come quella di un Franju, appare sovente vulnerabile nei soggetti affrontati, quasi sempre scritti dalla di lui moglie, Beatriz Guido.

Homenaje mescola religione e avventura. Quattro vedove di missionari protestanti trucidati da una tribù del Mato Grosso arrivano per partecipare alla commemorazione dei loro mariti. E' con loro un giornalista scettico e disincantato che vuole apprendere la verità sulla morte dei quattro, periti o no da martiri, e il quale, conoscendo le mogli, viene a scoprire che cosa c'è dietro la facciata di quelle vite. La apparizione di Aloysio, la guida dei quattro pastori, che ricatta le donne ben conoscendo quali dei suoi clienti morirono da santi o da pavidi, fa scadere l'intreccio — inizialmente inconsueto e sapido, d'una forza narrativa alla Greene, poi alquanto confuso — nel melodramma più facile: dove Alida Valli, nella parte di una delle vedove, Costanza, trova qualche sincero accento di drammaticità.

Smog di F. Rossi (Italia).

Con *Smog,* Franco Rossi, reduce dalla esperienza di *Odissea nuda,* per alcuni aspetti positiva, riporta dagli Stati Uniti una serie di appunti penetranti, alcuni sicuramente azzeccati, anche se sempre impietosi verso gli americani, come nel « party » ove l'avvocato italiano incontra lo scienziato che vuole bombardare la cometa, il sempliciotto che vuole conoscere l'Ambasciatore, e le signore che studiano infantilmente l'italiano.

Il finale, allusivo nel vuoto — da vescica — di un'abitazione

trasparente, ultramoderna — certamente ispirata alle architetture di Buckminster Fuller — risulta anche poeticamente risolto: e tuttavia il film non appare una analisi esauriente del « benessere » americano contemporaneo, che potrebbe diventare allusiva anche di quello italiano. La visione è sicuramente parziale e limitata: non posso credere che tutti gli americani siano cretini, come quelli che ci mostra Franco Rossi. Come documentari sull'America, infine, non si possono non preferire *L'America vista da un francese* di Reichenbach e perfino *O.K. America* di Hans Domnick; come film di critica sociale, *L'occhio selvaggio* di Meyers e *On the Bowery* di Lionel Rogosin.

Enrico Maria Salerno impersona con uniformità l'avvocato italiano costretto per una pratica di divorzio a sostare a Los Angeles, dove conosce alcuni italiani trapiantati — tra cui il giovane sveltoccio, impersonato da Renato Salvadori — ma non li capisce, come non capisce gli americani che incontra, e conclude la sua sosta in America simbolicamente prigioniero, solo e inutilmente ribelle al mondo che lo circonda.

Koiya Koi Nasuna Koi (La volpe folle) di T. Uchida (Giappone).

Nella *Volpe folle* di Tomu Uchida, questa volta, non ci siamo imbattuti nell'imprevisto capolavoro, anche se Uchida è uno dei più reputati registi nipponici, della generazione di Kenji Mizoguchi (noto però più per i suoi film realisti, come *La terra,* presentato con successo nel 1939 a Venezia). Si tratta soltanto di una accurata trascrizione di una ballata drammatica giapponese, ispirata dal teatro Yoruri, o di marionette, e che conserva trucchi, espedienti, macchine, cambiamenti a vista, propri del palcoscenico.

E' la « registrazione » di una recitazione rigorosa e solenne, anche nel tema da favola — dove in una vicenda da lotte di successione si inserisce una famiglia di volpi bianche, capaci di assumere sembianze umane — che sarebbe sicuramente interessante nel quadro di un Festival del Teatro: documento inconsueto di manifestazione d'arte difficilmente raggiungibile, in via ordinaria, finché un razzo non metterà in grado ogni giorno lo spettatore di Venezia o di Roma di recarsi in una città del Giappone per un insolito trattenimento serale.

Non direi che il più interessante sia l'intreccio, così esile e capriccioso, ma la realizzazione che ricorre a fondali dipinti, al palcoscenico rotante, a maschere e fantocci (come per il bambino neonato), a visioni soprannaturali, in un folklore che ci rimane arcano,

ma che è anche — per merito della regìa e della interpretazione — splendidamente suggestivo.

Dopo l'esame dei film, che ci ha dato anche l'occasione di esprimere il nostro unico dissenso con la giuria — la promozione a « Leone d'oro » di un'opera significativa soltanto in quanto « opera prima » — un punto di vista rimane da esprimere anche sulla scelta delle opere in concorso. E' bene chiarire subito che non riteniamo i selezionatori della Ventitreesima migliori o peggiori dei precedenti. Non esistono commissioni selezionatrici infallibili, e lo dimostrano anche le rassegne d'arte figurativa, Biennale inclusa. Se mai, restando nel termine di confronto, possono esistere mercanti d'arte isolati, animatori di gallerie, collezionisti, impresari, di intuito superiore o addirittura geniali. E ci sembra che tutte le manifestazioni d'arte, da che mondo è mondo, siano in attesa del loro Vollard o del loro Barbaja, disposto ad ascoltare i consigli di tutti, ma anche pronto ad agire da sé.

Sono molti coloro che non avrebbero voluto, nella selezione, *Homenaje a la hora de la siesta* o *Eva,* come lo scorso anno non si avrebbe voluto *Ponte verso il sole* o *Vanina Vanini.* Ma non c'è da dubitare che siano state le pressioni, o il soverchio ottimismo, o le ragioni della politica industriale cinematografica, a provocare l'una o l'altra smagliatura, l'uno o l'altro inconveniente. So così bene come accadono queste cose che non mi sembra assolutamente il caso di insistervi. Anzi, trovo istruttivo che l'infortunio sia accaduto a certi critici tra i più provveduti, taluni dei quali notoriamente furono intransigenti verso la Mostra, e che, a partire da quest'anno, esaminato da vicino e non senza sorpresa il meccanismo, è da pensare vorranno allungare con un po' d'acqua distillata il loro inchiostro di china.

L'unico rammarico da esprimere, tra il film « esclusi », è per *Baron Prasil.* Realizzato nel giro di tre anni, quanti sono occorsi alle opere più impegnative dello Zeman, e destinato specialmente alla Mostra di Venezia, che lo conosceva dall'anno scorso, allorché era già stato girato, se non ultimato, non ha incontrato i favori di questa commissione selezionatrice, come avvenne invece per quella della Ventiduesima. E' stato un peccato perché — anche con qualche riserva per i « seleniti » che portano nell'epoca di Gagarin la favola del Barone di Münchhausen — il film abbonda di episodi gustosi e di trovate visive che lo collocano molto vicino alla

Diabolica invenzione; e non si può sostenere che sia peggiore di almeno quattro tra i film messi in cartellone.

Il giudizio complessivo della Mostra annovera, come ogni altra edizione, punti in attivo e in passivo. Ma sarebbe ingiusto formularlo senza tener conto delle due opere che potevano pur contare nel consuntivo della manifestazione: *Eva* (per quel che riguarda la interpretazione della Moreau, non per la regìa del sempre sopravalutato Losey) e *Il processo,* diretto dal capriccioso, decaduto, ma pur sempre prestigioso Orson Welles. D'altronde sarebbe altrettanto ingiusto non parlare affatto di questo infortunio che, prima o poi, la Mostra si sarebbe tirata addosso, nella consuetudine, da anni stabilita, di ammettere al concorso film visionati ancora nella copia di lavorazione. Era un rischio che la Mostra correva da tempo troppo spericolatamente. Andò bene col *Generale della Rovere,* che nella copia ultimata risultò migliore di quel che era apparso ai selezionatori. Era andata peggio col *Giudizio universale,* che apparso stimolante e allettante nel primitivo montaggio, peggiorò incredibilmente nella copia definitiva. Altre volte era accaduto, come per *Passaggio del Reno,* che la copia fosse arrivata la mattina della proiezione (e magari non fosse avvenuto!). Bastava un contrattempo di stampa, un disguido di viaggio, un errore di minuti, e la serata, e la manifestazione, potevano essere seriamente compromesse.

Questi nodi, minacciosamente accumulatisi nell'orditura della manifestazione veneziana, sono venuti quest'anno al pettine: e ne sono stati vittime gli organizzatori — meno fortunati dei loro predecessori — che soltanto ora si sono accorti come fosse d'azzardo il loro giuoco. Non è tutto imputabile, quindi, lo smacco, a chi ha preparato la Mostra col consueto entusiasmo; ma a un sistema che non si doveva instaurare e che ora ha mostrato la sua debolezza non appena produttori o registi — da considerare impegnati in un contratto bilaterale — non hanno creduto di dover fare onore alla loro firma. E d'altronde quale galleria d'arte farebbe affidamento su quadri ancora abbozzati o non dipinti che in parte? Insomma si deve poter contare, alla Mostra, sui film che sono già « in casa » per la rassegna di fine agosto: non su quelli che si presumono pronti per l'ora stabilita.

West Side Story di J. Robbins e R. Wise (U.S.A.).

I « ripieghi », come è noto, sono stati *La bandida* di Ismael Rodriguez, che ha ridicolizzato l'episodio della defezione di *Eva,* e *West Side Story* di Robert Wise e Jerome Robbins. Non si potrebbe

affermare che il sostituto del *Processo* sia piaciuto quanto in America, dove il « musical » da cui è tratto, che aprì il 26 settembre 1957 la stagione teatrale al Winter Garden Theatre di New York, fu accolto dai critici come un avvenimento eccezionale nel campo dell'arte drammatica e della musica. Nella edizione di Broadway « West Side Story » apparve quale degna prosecuzione di un genere cui gli americani (ricordiamo per tutte « Porgy and Bess » e « Oklahoma! ») si dedicano da anni profondendovi le migliori energie, nello scopo di creare uno spettacolo moderno, originale, tipicamente americano, perfettamente aderente alla nostra epoca.

Il film, che — come tutti sanno — ha guadagnato ben dieci Oscar, appare a noi europei significativo più per le nuove prospettive che apre sullo spettacolo musicale che per il suo proprio valore intrinseco; per le vie nuove che indica al film danzato e cantato, presentato in un ambiente inconsueto, realistico, assolutamente autentico, che per la sua effettiva efficacia drammatica.

Un intreccio come quello che offre è tutt'altro che nuovo: e diventa persino ovvia la constatazione della lontana primogenitura shakespeariana, che vede una reincarnazione — quasi convenzionale — dei Capuleti e Montecchi nei newyorkesi Jets e nei portoricani Sharks: due *gangs,* cioè, che si disputano il dominio del quartiere West Side.

La novità è piuttosto da ricercare nelle qualità visuali dello spettacolo, nelle coreografie o nella scena prescelta — i quartieri più miseri di New York — dove il film è stato situato: e non si può fare a meno di indicare, anzitutto, il nome di Jerome Robbins, ideatore del soggetto e dei balletti, anche se Robert Wise ne figura — a parità di merito col coreografo — come il solido realizzatore cinematografico.

Il prologo, dopo una ampia apertura aerea su New York, è danzato sulle strade di Manhattan. Allorché i primi balletti si snodano, che si apprezzi o no la musica di Leonard Bernstein — il quale deve molto a Gershwin — il film si offre allo spettatore, in maniera irruenta e vitale, con un suo particolare fascino e impeto poetico, anche per il valore dei danzatori, solisti e corpo di ballo. E' quando l'intreccio riprende il sopravvento che lo spettacolo soffre di una teatralità discorsiva, meno tesa, tutta prevista. La quale rende incerto un risultato che avrebbe tutte le qualità per farsi solido e duraturo, soprattutto — come abbiam detto — per la nuova

concezione che apporta nel « musical »: dove, ha insistito la critica americana, va rilevato che l'idea sociale si aggiunge alla tradizionale geometria coreografica di un Busby Berkeley (cioè il vero iniziatore del film-balletto americano) offrendo un nuovo concetto di danza; dove — si aggiunge con una certa enfasi — un tema razziale è innestato nella commedia per votare coreografia, musica e regìa alla fratellanza dell'uomo (e qui evidentemente si esagera); e dove, ha scritto Albert Johnson in « Film Quarterly » (estate 1962), anche lui con soverchio entusiasmo, siamo di fronte a un « capolavoro »: il quale, però, « è un po' instabile e quasi pendente da un lato, come la torre di Pisa: ma ha una sua sostenutezza di impianto e resisterà ».

Rimane il fatto che in *West Side Story* musica e danza mostrano di poter dare occasione al film di interpretare la vita vera, anche nel pretesto della presentazione di un conflitto, non nuovo, tra *gangs*. In questo senso e in questa direzione *West Side Story* arriva ad essere più di un normale spettacolo danzato e cantato: e acquista dimensioni che mirano a diventare anche drammatiche, umane e sociali.

Spettava di mettere fine alla Mostra — ormai conclusa in anticipo per il grande rifiuto di Orson Welles — al colorato ma piatto *Parigi o cara* di Vittorio Caprioli: ennesima istoria di una prostitutella, emigrata a Parigi (« À nous deux Paris! ») e presto rimpatriata in qualità di madre di famiglia. Franca Valeri, la protagonista, sempre al centro di un « recital » macchiettistico, che appare a volte abusato, non è riuscita a far brillare uno schermo, se non depresso, opaco e accigliato, che aveva obbligato da quattordici giorni gli spettatori a non ridere.

* * *

La giuria della XXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia — Composta da Luigi Chiarini (Italia), presidente; Guglielmo Biraghi (Italia), G.B. Cavallaro (Italia), Georges Charensol (Francia), Josif Kheifitz (URSS), John Houseman (USA), Arturo Lanocita (Italia), Ronald Neame (Gran Bretagna), Hans Schaarswaechter (Germania occ.) — ha assegnato i seguenti premi:

Leone d'oro: *ex-aequo* a *Ivanovo detstvo* (t.l. L'infanzia di Ivan) di Andrej Tarkowsky (U.R.S.S.) ed a *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini (Italia);

Premio speciale della Giuria: *Vivre sa vie* di Jean-Luc Godard (Francia);

Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile: Burt Lancaster per *Birdman of Alcatraz* (L'uomo di Alcatraz) (U.S.A.);

Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile: Emmanuelle Riva per *Thérèse Desqueyroux* (Francia);

Premio « Opera prima »: *ex-aequo* a *David and Lisa* di Frank Perry (U.S.A.) ed a *Los inundados* di Fernando Birri (Argentina); *segnalati*: *Cybèle ou les dimanches de Ville d'Avray* (L'uomo senza passato) di Serge Bourguignon (Francia), *Un uomo da bruciare* di Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani (Italia), *Una storia milanese* di Eriprando Visconti (Italia).

I film in concorso

SMOG — **r.**: Franco Rossi - **s.**: Pier Maria Pasinetti, Franco Brusati, Gian Domenico Giagni, Franco Rossi - **sc.**: Franco Rossi, Pasquale Festa Campanile. Massimo Franciosa, Ugo Guerra - **f.**: Ted McCord - **scg.**: Aldo Capuano - **m.**: Piero Umiliani - **int.**: Enrico Maria Salerno (Vittorio Ciocchetti), Annie Girardot (Gabriella), Renato Salvatori (Mario), Casey Adams (un invitato al ricevimento) - **p.**: Titanus-Metro - **d.**: Titanus - **o.**: Italia (realizzato negli U.S.A.).

LIUDI I ZVERI (t. l. Uomini e bestie) — **r.** e **sc.**: Sergei Gerassimov - **s.**: da un racconto di Tamara Makarova - **f.**: Vladimir Rappaport - **scg.**: Boris Dulenkov e Paul Lemann - **m.**: Aram Kaciaturian e P. Cekanov - **int.**: Tamara Makarova (signora Soboleva), Nikolai Eremenko (Aleksei Pavlov), Zhanna Bolotova (Tania Soboleva), T. Gavrilova, Sergei Gerassimov (il russo esule in Argentina) - **p.**: Studio Maksim Gorki di Mosca - **o.**: U.R.S.S.

VIVRE SA VIE — **r.**, **s.** e **sc.**: Jean-Luc Godard - **f.**: Raoul Coutard - **m.**: Michel Legrand - **mo.**: Agnès Guillemot - **int.**: Anna Karina (Nana S.). Saddy Rebot (Raoul), André S. Labarthe (Paul), Monique Messine (la modella), Gilles Quéant (un cliente), Mario Botti (l'italiano), Gisèle Hauchecorne (la portinaia), Dimitri Dineff (un cliente), Gérard Hoffmann (uno del « giro »), Peter Kassoviz (il giovane militare), Jacques Florenty, Jean Ferrat - **p.**: Pierre Braunberger per Les Films de La Pléiade - **o.**: Francia.

HOMENAJE A LA HORA DE LA SIESTA — **r.**: Leopoldo Torre Nilsson - **s.**: dal dramma di Beatriz Guido - **sc.**: Beatriz Guido e Leopoldo Torre Nilsson - **f.**: Alberto Etchebehere - **scg.**: Oscar Lagomarsino - **m.**: Jorge Lopez Ruiz - **mo.**: Jacinto Cascales - **int.**: Alida Valli (Constance), Paul Gueurs (Henri Balmant, inviato di « Life »), Alexandra Stewart (Marianne). Violeta Antier (Lilian), Maurice Sarfati (Lombardo), Luigi Picchi (Aloysio), Glauce Rocha (Berenice), Francisco Pinter (Posadero) - **p.**: Nestor R. Gaffet per la Nestor R. Gaffet-Procidis-Imperial Films - **o.**: Argentina-Francia-Brasile.

LOLITA (Lolita) — **r.**: Stanley Kubrick - **s.** e **sc.**: Vladimir Nabokov, dal suo romanzo - **f.**: Oswald Morris - **scg.**: William Andrews - **m.**: Nelson Riddle (canzone « Lolita » di Bob Harris) - **mo.**: Anthony Harvey - **int.**: James Mason (Humbert Humbert), Sue Lyon (Lolita Haze), Shelley Winters (Charlotte Haze), Peter Sellers (Clare Quilty), Diana Decker (Jean Farlow), Jerry Stovin (John Farlow), Suzanne Gibbs (Mona Farlow), Gary Cockrell (Dick), Marianne Stone (Vivian Darkbloom), Cec Linder (Fisico), Lois Maxwell (infermiera Mary Lore), William Greene (Swine), C. Denier Warren (Potts), Isobel Lucas (Louise), James Dyrenforth (Beale). Roberta Shore (Lorna), Eric Lane (Roy), Shirley Douglas (signora Starch), Roland Brand (Bill), Colin Maitland (Charlie), Irvin Allen (inserviente dell'ospedale), Maxine Halden (impiegata dell'ufficio accoglienza dell'ospedale), Marion Mathie (signorina Lebone), Craig Sams (Rex), John Harrison (Tom) - **p.**: James B. Harris per la Seven Arts/AA/Anya/Transworld - **d.**: Dear film.

MAMMA ROMA — **r.**, **s.** e **sc.**: Pier Paolo Pasolini - **coll. ai dial.**: Sergio Citti - **f.**: Tonino Delli Colli - **scg.**: Flavio Mogherini - **m.**: Carlo Rustichelli (coordinamento) - **int.**: Anna Magnani (Mamma Roma), Ettore Garofolo (Ettore, suo figlio), Franco Citti (Carmine), Silvana Corsini (Bruna), Luisa Loiano (Biancofiore), Paolo Volponi (il prete), Luciano Gonini (Zacaria), Vittorio La Paglia (il signor Pellissier), Piero Morgia (Piero), Franco Ceccarelli (Carletto), Marcello Sorrentino (Tonino). Sandro Meschino (Pasquale), Franco Tovo (Augusto), Pasquale Ferrarese (Lino), Leandro Santarelli (Begalo), Emanuele Di Bari (Gennarino il trovatore), Antonio Spoletini (un pompieretto), Nino Bionci (un pittoretto), Nino Venzi (un cliente), Maria Bernardini (la sposa), Santino Citti (il padre della sposa), Lamberto Maggio-

rani (un malato), Renato Montalbano (un infermiere) - **p.**: Alfredo Bini per la Arco Film-Cineriz - **d.**: Cineriz - **o.**: Italia.

IVANOVO DETSTVO (t.l. L'invanzia di Ivan) — r.: Andrej Tarkovsky - **s.** e **sc.**: Vladimir Bogomolov e Mikhail Papava - **f.**: Vadim Yusov - **m.**: V. Ovchinnikov - **Int.**: Kolia Burliaev, Valentin Zubkov, E. Zharikov, N. Tarkovskaja - **p.**: Mosfilm - **o.**: U.R.S.S.

TERM OF TRIAL (L'anno crudele) — r. e **sc.**: Peter Glenville - **s,**: da un romanzo di James Barlow - **f.**: Oswald Morris - **scg.**: Antony Woolard - **m:.** Jean-Michel Demase - **mo.**: James Clark - **int.**: Laurence Olivier (Graham Weir), Simone Signoret (Anna Weir), Sarah Miles (Shirley Taylor), Terence Stamp (Mitchell), Frank Pettingell (Ferguson, il direttore della scuola), Roland Culver (Truman, un insegnante), Allan Cuthbertson (Sylvan-Jones, vice-direttore della scuola), Rosamund Greenwood (Constance), Hugh Griffith (O'Hara. procuratore legale), Thora Hird (signora Taylor), Norman Bird (signor Taylor), Barbara Ferris (Joan), Olive Colin Bowler (Collins), Roy Holder (Thompson), Dudley Foster (Sergente Kierman), Newton Blick (Pubblico Ministero), Julia Foster (Virginia), Nicholas Hannen (giudice Sharp), Lloyd Lamble (ispettore Ullyat), Vanda Godsell (signora Thompson), Earl Cameron (Chard) - **p.**: James Woolf per la Romulus Films - **d.**: Warner Bros - **o.**: Gran Bretagna.

KOIYA KOI NASUNA KOI (presentato come: La volpe folle) — r.: Tomu Uchida - **s.**: dall'antico dramma "joruri" «Ashiya doman ouchikagami» - **sc.**: Yoshitaka Yoda - **f.**: (Eastmancolor, Cinemascope): Teiji Yoshida - **m.**: Chuji Kinoshita - **int.**: Hashizo Okawa (Yasuna Abé), Michiko Saga (Sakaki e Kuzunoha), Junya Usami (Yasuneri Kamo), Sumiko Hidaka (la moglie di Kamo), Shinji Amano (Doman Ashiya) - **p.**: Hiroshi Okawa per la Toei - **o.**: Giappone.

THÉRÈSE DESQUEYROUX — r.: Georges Franju - **s.**: dal romanzo di François Mauriac - **sc.**: François Mauriac, Claude Mauriac, Georges Franju - **f.**: Christian Matras - **m.**: Maurice Jarre - **int.**: Emmanuelle Riva (Thérèse Desqueyroux), Philippe Noiret (Bernard), Samy Frey (Jean Azevedo), Edith Scob (Anne La Trave) - **p.**: Filmel - **o.**: Francia.

BIRDMAN OF ALCATRAZ (L'uomo di Alcatraz) — r.: John Frankenheimer - **s.**: dal libro di Tom Gaddis - **sc.**: Guy Trosper - **f.**: Burnett Guffey - **scg.**: Ferdie Carrere - **m.**: Elmer Bernstein - **mo.**: Edward Mann - **int.**: Burt Lancaster (Robert Stroud), Karl Malden (Harvey Shoemaker), Thelma Ritter (Elizabeth Stroud, madre di Robert), Betty Field (Stella Johnson). Neville Brand (Bull Ransom), Edmond O'Brien (Tom Gaddis), Hugh Harlowe (Roy Comstock), Telly Savales (Feto Gomez), Whit Bissell (dr. Ellis), Crahan Denton (Kramer), Leo Penn (Eddie Kassellis), James Westerfield (Jess Younger), Lewis Charles (il cappellano Wentzel), Art Stewart (il capitano delle guardie), Raymond Greenleaf (il giudice), Nick Dennis (il recluso pazzo), William Hansen (Fred Daw), Harry Holcombe (l'editore), Robert Burton (il senatore Ham Lewis), Len Lesser (Burns), Chris Robinson (Logue), George Mitchell (Padre Matthieu), Ed Mallory (John Clary), Adrienne Marden (la moglie del presidente Woodrow Wilson). Harry Jackson (reporter) - **p.**: Stuart Millar e Guy Trosper della Norma Productions (Hecht-Lancaster) per la United Artists - **d.**: Dear Film - **o.**: U.S.A.

CRONACA FAMILIARE — r. e **sc.**: Valerio Zurlini - **s.**: dal romanzo di Vasco Pratolini - **f.**: (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **scg.**: Flavio Mogherini - **m.**: Goffredo Petrassi - **int.**: Marcello Mastroianni (Enrico), Jacques Perrin (Lorenzo), Salvo Randone (il signor Sarocchi), Sylvie (la nonna), Valeria Ciangottini, Serena Vergano - **p.**: Titanus-Metro - **d.**: Titanus - **o.**: Italia.

(*a cura di* Ernesto G. Laura)

Troppe velleità fra i giovani

di LEONARDO AUTERA

I giovani vanno per lo più scoraggiati. Se dovessimo formulare un giudizio complessivo risultante dalla somma di impressioni trasmesseci dai quattordici film della Mostra concorrenti al Premio « Opera Prima » saremmo indotti a questa amara riflessione. Vedremo, nel corso della nostra disamina, che essa non riguarderà il caso particolare di Roman Polanski, il giovane autore del polacco *Noz w wodzie* (t. l. Il coltello nell'acqua), e che andrà notevolmente attenuata nei confronti di altri, quali principalmente l'argentino Fernando Birri (*Los inundados*) e l'italiano Eriprando Visconti (*Una storia milanese*); ma sorge spontanea allorché si consideri che il risultato più valido dell'intera rassegna è stato fornito dallo statunitense Frank Perry (*Lisa and David*), il quale si è accostato per la prima volta al mezzo cinematografico dopo quindici anni di esperienze condotte nell'ambito del teatro di prosa e della televisione e che, tra i quattordici esordienti presentatisi a Venezia, è, per lo meno riguardo all'età, il meno giovane; inoltre, la stessa riflessione si adatta a pennello ad alcune prove rivelatesi le più deludenti, anche e segnatamente in rapporto alle ambizioni, o velleità, di partenza dei loro autori, che hanno abbordato la competizione con la tracotanza (ne fanno fede certe dichiarazioni alla stampa) di chi crede di aver scoperto per la prima volta e per proprio esclusivo consumo i moduli della poesia (ci riferiamo all'irritante fastidio trasmessoci da *Il mare* di Giuseppe Patroni Griffi, da *La commare secca* di Bernardo Bertolucci, da *Cybèle ou Les dimanches de Ville-d'Avray* di Serge Bourguignon).

Tentando di accettare (come qualcuno ha fatto specie a proposito del film di Bourguignon), o soltanto di giustificare, esperienze del genere di queste ultime, si rischia seriamente di spalancare al

cinema le porte dell'informale e dell'astratto, di preferire i manichini ai personaggi, di contrabbandare per sincerità la semplice parodia dei sentimenti, di accogliere come indicazioni di una realtà universale esperienze di vita che non vanno oltre un palmo dal naso di chi le manifesta. Vi sono in queste parvenze di film certe indicazioni che non dovrebbero più ingannare nessuno sul vuoto di chi le ha concepite. Per *Il mare* potrebbe bastare la sequenza iniziale, dove si ripetono inquadrature raffiguranti geometricamente gli angoli di convergenza di tre tubi di sostegno della copertura di un battello, immagini che non servirebbero nemmeno a parodiare l'antonionismo. Ne *La commare secca* l'obiettivo della cinepresa vaga spesso e volentieri per proprio conto, fino a descrivere ad un certo punto le strutture di un soffitto barocco come fossimo in pieno *Marienbad*. In *Cybèle* si vedono alberi di Natale illuminati in un bosco invernale e riflessi tremulamente in uno stagno per il semplice gusto dell'esotismo e perché — lo dichiara Bourguignon stesso — il suo « è un film giapponese girato alla periferia di Parigi; è cioè un film di gesti, di equivalenze visive... ».

Accettare queste cose (come ha fatto addirittura la giuria segnalando il film di Bourguignon) significa prendersi gioco della disponibilità dello spettatore, sempre più propenso ad aderire ad un cinema di rottura dalle vecchie formule spettacolari. In questo modo, però, esso non mancherà di accorgersi che gli si viene sostituendo una forma di evasione ad un'altra e che essa è di gran lunga meno legittima di ogni altra, in quanto non può sconfinare dalla sfera di cristallo in cui si sono racchiusi i loro autori per non voler guardare assolutamente alla realtà che è fuori di loro stessi, fuori della loro presunzione.

Crediamo che i veri responsabili di questo malcostume cinematografico non siano tanto i registi più o meno improvvisati quanto i produttori che danno loro credito, i produttori che presi dall'euforia di certe effimere fortune dell'eccentricità affidano tranquillamente nelle mani del primo poetucolo, del primo teatrante da élite, del primo imbrattatele che incontrano i loro milioni convinti che questi giovani hanno tanto ingegno da esternare quanta è la loro intraprendenza, e che il « mestiere del regista » in fondo non conta in quanto questi giovani nascerebbero ormai col cinema nel sangue.

I risultati si sono visti. Per Patroni Griffi e Bertolucci ci troviamo di fronte all'arbitrio allo stato puro, come di chi crede ad

una presunta « intelligenza della macchina da presa ». Per Bourguignon, non proprio sprovveduto grazie ai suoi studi all'I.D.H.E.C. e alle sue esperienze di documentarista, ci chiediamo tuttavia che cosa sarebbe il suo film senza l'alto magistero fotografico di Henri Decae. Si potrà obbiettare che nemmeno Eriprando Visconti di *Una storia milanese,* nemmeno Valentino Orsini e i fratelli Taviani di *Un uomo da bruciare* sono dei maestri di regìa. D'accordo. Neanche lo pretenderemmo da degli esordienti. Ma questi ultimi hanno dimostrato di avere qualche cosa di niente affatto banale da dire allo spettatore e in qualche modo si sono fatti intendere e meglio lo potranno fare in avvenire.

La commare secca di B. Bertolucci (Italia).

Venendo ai singoli casi, consideriamo quello di Bertolucci. Egli ha dichiarato alla stampa: « ...nel cinema, a mio avviso, non contano né tecnica, né esperienza, né mestiere: basta la maturità interiore... »; e più oltre, rapportando il suo film all'*Accattone* di Pasolini, di cui è stato aiuto-regista: « Il mio è più impressionistico, io mi accosto alle cose con maggior dolcezza, non le vedo soltanto di fronte, cerco di girarci intorno ». E ancora: « ...Credo di aver sentito allora — alla sua prima esperienza cineamatoristica di sei anni prima — per la prima volta, oscuramente, qualcosa nel mezzo cinematografico di familiare, se non di preesistente in me, e cioè la possibilità di usare le immagini per fare della poesia, fotografare in versi. Quell'impressione ora si è tramutata in una coscienza critica: è il rapporto profondo tra cinema e poesia, montare inquadrature in una sequenza cinematografica è come infilare parole nella composizione di un verso... ». L'arbitrio giustificato da un'estetica personale. Sono affermazioni allarmanti, ma perdonabili ad un focoso studente ventunenne che avrà tempo e modo di giudicarle personalmente per quelle che sono. Resta, però, il suo film. Esso si rifà ad un soggetto di Pasolini e ruota, un po' alla maniera di un « giallo », intorno al cadavere di una prostituta rinvenuto sul greto del Tevere, poco distante da un parco ove la donna era solita stazionare. La polizia interroga un gruppo di persone che circolavano nel parco la notte del delitto e ciascuna di esse ricostruisce ciò che ha fatto e ciò che ha visto. Il film si compone di queste presunte porzioni di realtà, collegate una all'altra da una serie di immagini iterantisi che mostrano la prostituta nella solitudine della sua camera compiere gesti abituali quella sera di temporale prima di scendere nel parco. Tra i molti arbìtri questo potrebbe essere

il meno ingiustificato; ma si presume che al regista interessasse soprattutto il campionario umano dei vari indiziati. Ora, proprio questi non sono altro che degli individui scarsamente attendibili, dei manichini pesantemente caratterizzati da certi dati esteriori e poi abbandonati a loro stessi perché il regista si perde ad inseguire particolari d'ambiente senza alcun risultato, quando non anacronistici. C'è un personaggio abbastanza godibile, quello del soldatino calabrese che corre dietro a tutte le ragazze; ma anch'esso è un personaggio da favola che stride maledettamente con le premesse realistiche del racconto. Ci sono poi le oscurità aperte a tutte le supposizioni, come nell'episodio dei quattro ragazzi accolti in uno strano palazzo da una giovane donna ancor più strana. Si riscontra, insomma, in Bartolucci l'impossibilità di ordinare e amalgamare la materia, forse per la troppa fiducia nell'istinto che è propria dei giovanissimi o forse per il semplice gusto di « infilare » a caso una immagine dopo l'altra.

Il mare di G. Patroni Griffi (Italia).

Se l'impasto letterario di crudo realismo e di lirismo che sta alla base del soggetto de *La commare secca* poteva approdare, nel migliore dei casi, ad una sorta di « pasolinismo » (vale a dire di una meditazione particolarissima e personalissima su una realtà assai circoscritta) che non può avere alcun senso fuori della sua matrice, la materia narrativa di cui si compone *Il mare* di Giuseppe Patroni Griffi si agita nella più fitta nebbia dell'assurdo, ai confini col patologico, e ivi ristagna. Anche Patroni Griffi ha scoperto ad un tratto, dopo oltre dieci anni di attività teatrale alla moda aristocratica, di avere il cinema nel sangue: « Ho capito — egli dice — che noi di questa generazione sappiamo tutto del cinema. Senza saperlo scrivevo e pensavo da sempre in termini cinematografici ». E ne è venuto fuori *Il mare*. Ove si racconta della passione delirante di un efebo per un altro giovane, incontrato in una Capri desolata e invernale, e dell'intervento, ad un certo punto, di un terzo incomodo rappresentato da una donna, la quale determina la disperazione e il suicidio del primo e un difficile amore nel secondo. Non si pensi che siamo contrari per principio ad accogliere personaggi di omosessuali in un racconto cinematografico. Vorremmo, però, che Patroni Griffi si guardasse, per esempio, *Taste of Honey* (Sapore di miele) di Tony Richardson per vedere come essi possono essere trattati. Mentre ci chiediamo a chi mai potrà interessare una storia grossolana come quella da lui proposta, con le sue larve di perso-

naggi nevropatici; ove si irride continuamente ad ogni forma attendibile di narrazione per immagini, ove si incontrano lunghe e snervanti inquadrature di nulla che non valgono nemmeno a comporre un quadro di una Capri fuori stagione diverso da quello che ci darebbe il più sprovveduto dei cineamatori, ove accadono scene indescrivibili e interminabili intorno ad una bottiglia di whisky, ove i personaggi, quando si decidono ad aprir bocca, pronunciano frasi di questo genere: « ammazzare uno deve dare una soddisfazione che nemmeno l'inferno te la può togliere »; « bisogna fare Capri a fette: un pezzo al Polo nord, un pezzo in Africa, che si squagli ». La cosa potrebbe anche divertire, in chiave grottesca; ma non v'è dubbio che l'autore l'abbia proposta molto seriamente.

Un uomo da bruciare di V. Orsini, P. Taviani, V. Taviani (Italia).

Anche *Un uomo da bruciare* di Valentino Orsini e Paolo e Vittorio Taviani è un film scombinato, ma decisamente in maniera più legittima e più comprensibile che nei due casi precedenti. Inoltre, all'opposto del rifiuto ostinato di un Patroni Griffi a guardare e vedere la realtà e l'umanità che è fuori di lui stesso, il trio di registi ha voluto e saputo trovare ciò che gli premeva dire. Verrebbe voglia di plaudire solo per questo al loro lavoro. Non lo faremo per amore di obiettività. *Un uomo da bruciare* è la storia di un uomo del popolo, un sindacalista siciliano che trascorre la sua giovane esistenza cercando di capire le ragioni di tante ingiustizie ed opponendovisi con appassionata dedizione fino al sacrificio della propria vita stroncata per mano della mafia. Il film si rifà ad accadimenti reali adombrando nella figura del protagonista quel Salvatore Carnevale che occupò le cronache di qualche anno fa. Il racconto è sempre centrato su questa figura (assai generico è l'ambiente della borghesia) e cerca di farne risaltare le varie sfaccettature: certe ingenuità, certe reazioni sconsiderate, certo egocentrismo, certe debolezze, sotto la scorza di una sostanziale generosità. Lodevolissimi propositi, ma non sempre espressi con sufficiente chiarezza di linguaggio: spesso si è costretti a coglierli tra le pieghe dei fatti rappresentati. I tre autori hanno forse peccato di troppa foga, nell'addensare dove era più opportuno diluire, così che l'accavallarsi delle « fantasie » di Salvatore con le sue risoluzioni non trova sempre un'adeguata espressione. Ciò si avverte soprattutto nella parte finale, sovraccarica di contrasti intimi risolti in maniera troppo schematica, e dove la bella intuizione di sceneggiatura per cui il protagonista riprende coscienza dalle vicende rappresentate in un film

fumettistico che ha occasione di vedere nel cinema del paese non trova le giuste cadenze nel contesto del racconto. Temiamo che gli scompensi del film, le sue discordanze di tono, siano anche derivati dalla presenza, che non ha precedenti nella storia del cinema, di ben tre registi nella delineazione di una storia che particolarmente richiedeva una compatta unità di concezione.

Una storia milanese di E. Visconti (Italia).

Il più promettente esordio italiano ci è sembrato, in definitiva, quello di Eriprando Visconti con *Una storia milanese*. Il film è ambientato nella società milanese del « miracolo » e riguarda il naufragio dei sentimenti fra due giovani amanti — lei una ragazza di « buona famiglia », lui un figlio dell'alta borghesia — più per incapacità di reggere le conseguenze dei propri atti (le responsabilità dell'amore, del matrimonio, della maternità) che per difetto di partenza. Da qui si sviluppa una certa estraneità, e sarà proprio la ragazza a dimostrarsi più decisa del suo compagno e a troncare la relazione proprio quanto ella si rivelerà incinta: di fronte alla scarsa intraprendenza dell'uomo, risolverà da sola il proprio problema. Questo capovolgimento delle parti rispetto alla linea consuetudinaria avrebbe forse abbisognato di un maggiore approfondimento psicologico invece di essere lasciata intendere come abbastanza naturale in conseguenza di un certo tipo di emancipazione femminile marcatamente riscontrabile proprio tra la società dorata milanese. Il titolo del film fa riferimento proprio a certi dati di costume particolari piuttosto che ad un ambiente che faccia da cornice. Il racconto difetta nella strutturazione della sceneggiatura, non sufficientemente equilibrata nei suoi sviluppi sottili, nei suoi vuoti « alla Antonioni » (nella passeggiata dei due protagonisti non si può non rinvenire l'influenza del regista ferrarese, specie di quello della prima maniera, di *Cronaca di un amore*), e nella sostanza dei dialoghi, che spesso appaiono male improvvisati. I meriti risiedono invece (a parte i possibili riferimenti ad Antonioni ed a parte una non completa maturità nella direzione degli attori) proprio nell'impegno della regìa, che ha saputo sbozzare con molta immediatezza e abilità alcune quadrate figure di fianco, come la sorella e il padre del protagonista; che ha saputo cogliere con estrema disinvoltura, con quieta secchezza di espressione, la sostanziale natura di determinati comportamenti, di determinate indifferenze, dopo averla osservata dall'interno, dallo stesso ambiente che l'ha favorita e alimentata con gli interessi alienanti di uno specifico ceto sociale.

Cybèle ou Les dimanches de Ville-d'Avray di S. Bourguignon (Francia).

Si è accennato all'inizio che uno dei film più irritanti visti a Venezia quest'anno è l'unica « opera prima » presentata dalla Francia: *Cybèle ou Les dimanches de Ville-d'Avray* di Serge Bourguignon. Saremmo stati propensi a liquidarlo con poche parole se certuni non ne fossero rimasti letteralmente entusiasmati dopo aver confuso con la poesia quelli che sono soltanto scampoli di lirismo e di estetismo. Un giovane pilota si accorge di aver ucciso una bambina in un mitragliamento aereo durante la guerra in Asia. Per disperazione tenta il suicidio, ma perde soltanto la memoria. Ritornato alla vita civile, incontra una bambina ospite di un pensionato di suore e tra loro nasce una grande amicizia. Trascorrono assieme tutte le domeniche pomeriggio. Ma la gente male interpreta tale legame e la notte di Natale, dopo che la bambina avrà rivelato il suo vero nome (Cybèle) a Pierre in cambio del gallo di ferro che stava in cima al campanile del paese, lo colpisce mentre è accanto a lei sotto un grande albero di Natale nella foresta; così la creatura resterà senza il suo grande amico. Il trentaduenne Bourguignon, che proviene dalla pittura (surrealista), che ha frequentato l'I.D.H.E.C., che ha realizzato un certo numero di documentari di viaggio, soprattutto in Estremo Oriente, non si può dire uno sprovveduto di esperienze e di preparazione anche in campo cinematografico. Lo sta a dimostrare anche la sua disinvoltura nel combinare le immagini fornitegli da Decae. Ciò che negativamente colpisce nel suo film è l'assoluta irrilevanza dei risultati in rapporto a quelle che sarebbero state le ambizioni di partenza. A parte il fatto che si tratterebbe, come si è già detto, di « un film giapponese girato alla periferia di Parigi » (il che non significa proprio niente), il regista ha dichiarato sostanzialmente di aver voluto rappresentare « un viaggio lirico di un adulto nel mondo dell'infanzia ». Ma ben altre corde occorrevano al suo arco per trasmettere anche allo spettatore tali intenzioni. Non basta far compiere ai due personaggi le azioni più assurde, non basta privare il racconto di ogni nesso logico (basti pensare che il giovane può impunemente prelevare ogni domenica la bambina dal pensionato spacciandosi per il padre, mentre quello vero è ben conosciuto dalle suore), non basta far pronunciare alla piccola complicate frasi di sapore letterario, che nulla hanno da spartire con la « semplicità » dell'infanzia, e farle avanzare le più illogiche pretese. Tutto ciò è vuoto cerebralismo, non

lirismo; è astrattezza di sentimenti (nel migliore dei casi), non « totale amicizia », « rapporto purissimo » tra un giovane e una bambina.

Lisa and David di F. Perry (U.S.A.).

Il miglior film della sezione, abbiamo detto, non è propriamente di un giovane: *Lisa and David* è, comunque, un' « opera prima » sulla quale ogni giovane dovrebbe meditare nell'affrontare la prima regìa. Frank Perry, che lo ha realizzato, non appartiene alla « New Wave », al gruppo newyorkese che gravita intorno alla rivista « Film Culture » e al suo direttore Jonas Mekas, e che fra qualche merito ha il demerito di aver l'aria di riscoprire oggi l'avanguardia europea degli anni venti. *Lisa and David* è un film « off-Hollywood » perché è estraneo alle limitazioni che impone l'organismo produttivo di Hollywood, ma che non rinnega le migliori tradizioni del linguaggio cinematografico che Hollywood stessa ha contribuito in notevole misura a sistemare e che è quello per cui l'espressione del film arriva a toccare nella maniera più chiara e più immediata i sentimenti degli spettatori. Frank Perry ha raccontato in tale maniera assolutamente fluida la storia dei rapporti sentimentali che sorgono e si sviluppano fra due adolescenti, ricoverati in una scuola di rieducazione perché afflitti da complessi emotivi, e della loro guarigione in virtù del loro strano e doloroso amore. Lei a volte è muta e a volte parla in rima ed esige lo stesso dagli altri. Lui è estremamente freddo nei rapporti con gli altri e vive nel terrore di essere fisicamente toccato oltre che nell'ossessione della morte. Il suo graduale interesse per Lisa contribuisce anche a distendere i suoi rapporti con lo psichiatra che lo ha in cura e che gli fa riconoscere lentamente i suoi terrori. Verso la fine Lisa scappa dalla scuola a causa di un bisticcio con David e sarà quest'ultimo a ritrovarla. Per la prima volta Lisa parlerà a David in modo normale e David si lascierà prendere per mano dalla ragazza. Il film, sceneggiato da Eleanor Perry (moglie del regista) sulla base di un racconto di Theodore Isaac Rubin, eminente psicanalista di New York, e del concetto di Martin Buber per cui « il contatto fisico tra due esseri è la prima esperienza valida per l'uomo », non tradisce mai il rigore scientifico e al tempo stesso scava nell'intimo dei due personaggi, nella progressione delle loro reazioni psicologiche, fornendo con metodo estremamente realistico una tale ricchezza di sottili annotazioni da farci ricredere sulle posisbilità del film d'argomento psicanalistico dopo i troppi cattivi esempi di Hollywood. Tutto vi è attendibile: dalla particolare natura e consistenza dei

dialoghi alla condotta delle azioni, che a volte pervengono all'estremo limite di rottura senza che questa si verifichi grazie alla delicatezza di tocco dell'artista che le ha concepite (si pensi, in proposito, alla sequenza di Lisa abbarbicata alla statua nel Museo d'arte moderna, a tutto intero il finale). Si è già detto delle qualità narrative di Perry. Resta da sottolineare la sua maestria nella condotta della recitazione affidata, per le due parti principali, a Janet Margolin, giovanissima attrice di Broadway, e a Keir Dullea, che esordì in *The Hoodlum Priest* (Le canaglie dormono in pace, 1961) di Irvin Kershner.

Third of a Man di R. Lewin (U.S.A.).

Accenniamo per inciso che uno dei molti cattivi esempi di Hoollywood in materia di film psicanalistici è proprio la seconda « opera prima » presentata dagli U.S.A.: *Third of a Man* di Robert Lewin, produzione teoricamente indipendente degli «studios» della California, è soltanto una presupposta indagine degli scompensi psicologici di un uomo e delle turbe psichiche di suo fratello: una serie di traumi determinati dall'intervento occasionale di un bambino (rispettivamente figlio e nipote dei due) equilibrerà il comportamento del primo e guarirà completamente la mente del secondo. Non si comprende come una storia tanto macchinosa, assurda e inutile, abbia trovato posto in questo settore della Mostra.

Non certo meritevole di dividere il premio della Giuria con il film di Perry, ma non privo di aperture e di meriti ci è sembrato *Los inundados* dell'argentino Fernando Birri, che riguarda le peripezie di una numerosa famiglia di poveri diavoli che una rovinosa alluvione costringe ad abbandonare la casa e la contrada natie. Essa viene provvisoriamente sistemata in un vagone ferroviario abbandonato, ma, essendo imminenti le elezioni, ogni partito promette a questa come alle altre famiglie di alluvionati una rosea sistemazione, che però non avverrà. Un bel giorno, invece, il carro merci che ospita la famiglia dimenticata viene agganciato erroneamente ad un treno e si mette in moto. Così la famiglia Gaetan avrà modo di percorrere e conoscere l'intera regione e di rendersi conto che la generosità della gente umile è più sincera di quella della borghesia cittadina. Quando le autorità si saranno alfine decise a risistemarli nella primitiva contrada, nei Gaetan rimarrà una vaga nostalgia delle esperienze vissute oltre ad un bagaglio anticonformistico di ammaestramenti sociali. Il racconto non manca di succhi ed è abbastanza persuasivo soprattutto nella prima parte, riguar-

Los inundados di F. Birri (Argentina).

dante la girandola della propaganda elettorale, svolta con un piglio nervoso e sicuro. Poi esso diventa un po' di maniera e assume una più modesta andatura alla Berlanga; ma nemmeno qui si priva, qua e là, di qualche gustoso particolare, a volte tratteggiato con garbo.

Cuando estallo la paz di J. Diamante (Spagna).

Una più marcata e consapevole influenza di Berlanga si avverte nel film spagnolo di Julio Diamante *Cuando estallo la paz.* Essa si muove, però, su un piano modestissimo, di rielaborazione spesso banale, per cui il racconto di alcuni contrasti tra filo-tedeschi e filo-francesi che si manifestano in un paesino spagnolo durante la prima guerra mondiale lascia il tempo che trova.

Kashi to kodomo (t. l. La trappola) di H. Teshigahara (Giappone).

Poco va detto anche del film giapponese *Kashi to kodomo* (t. l. La trappola) di Hiroshi Teshigahara, del brasiliano *Tres «cabras» de Lampiao* (t. l. Tre seguaci di Lampiao) di Aurelio Teixeira, e del greco *Elektra* di Ted Zarpas. I primi due rimandano in diversa maniera a certi esempi del cinema nord-americano. *Kashi to kodomo,* che è per lo meno curioso e sconcertante, ricalca il linguaggio nervoso ed effettato che è proprio di certi film di gangsters. Vi si tratta di tre successivi delitti che vengono consumati, ai margini di un villaggio minerario abbandonato, in seguito ad alcuni contrasti sindacali. Ne sono gli unici testimoni il figlioletto della prima vittima (un umile minatore che ha il torto di assomigliare al presidente di un sindacato) e i fantasmi dei minatori morti che un tempo avevano popolato quel villaggio, ma che ora non possono parlare. Il racconto si conclude con un altro duello a morte, ma senza una reale soluzione, perché alla fine il bambino fugge senza essersi reso conto della ragione di tutti quegli omicidi. La commistione di elementi realistici e metafisici è — ripetiamo — sconcertante. All'inizio si potrebbe pensare che il regista avesse voluto mettere in luce alcune storture sociali, ma via via ci si accorge che gli interessava esclusivamente l'intrico della vicenda. Per cui resta soltanto da rilevare la elaboratissima e sorprendente abilità tecnica profusa dall'esordiente, i molti virtuosismi nel rendere, per esempio, con forti teleobiettivi che schiacciano l'immagine, l'irreale atmosfera del villaggio popolato di fantasmi. Inutile cercarvi qualcos'altro.

Tres «cabras» de Lampiao (t.l. Tre seguaci di Lampiao) di A. Teixeira (Brasile).

Tres «cabras» de Lampiao si rifà, invece, ai modi del «western», alcuni esempi del quale ricalca pedissequamente anche negli sviluppi della trama, che riguarda la marcia estenuante attraverso un deserto dei tre superstiti di una banda, sterminata nell'assalto di una cittadina, e di un vaccaro, costretto a far loro da guida, e di

sua moglie. Soltanto questi ultimi due, naturalmente, arriveranno sani e salvi alla meta. Pur manierato ed ingenuo nella tecnica, il film non è del tutto privo di suggestione, grazie anche a qualche buon effetto cromatico nella parte iniziale del racconto.

Elektra (t. l. Elettra) di T. Zarpas (Grecia).

Elektra non è altro che la pura e semplice registrazione su pellicola (e spesso trasandata se si consideri che a volte l'obiettivo sfora sugli spettatori assisi sulla gradinata) della tragedia di Sofocle (più «classica» rispetto a quella di Euripide che è servita a Cacoyannis per la sua smagliante riduzione) quale viene rappresentata dal Teatro Nazionale Ellenico di Epidauro con l'interpretazione della bravissima Anna Synodinou e con la regìa dello stesso Zarpas.

Noz w wodzie (t.l. Il coltello nell'acqua) di R. Polanski (Polonia).

Consideriamo per ultimo il film che, realizzato propriamente da un giovane, il polacco ventottenne Roman Polanski, ci è sembrato, fra tutte le «opere prime» di Venezia, il più nuovo e il più ricco di indicazioni, tanto che è legittimo riporre sul suo autore le più rosee speranze per l'attività futura. Si tratta di *Noz w wodzie,* cui abbiamo accennato all'inizio e che la Giuria ha completamente dimenticato. Polanski si è formato alla Scuola Superiore di Teatro e di Cinema di Lodz e, oltre a una discreta attività come attore sotto la guida di Wajda e Petelski, annovera anche un'abbastanza intensa esperienza, condotta sia in patria sia in Francia, nell'ambito della realizzazione di cortometraggi. Uno di questi, *Deux hommes et une armoire* (1958), è stato molto apprezzato in Occidente per la sua sferzante satira sociale innestata in una narrazione grottesca. Un genuino anticonformismo, una visione estremamente ironica delle varie manifestazioni del vivere sociale, sembrano essere le più spiccate qualità del giovane ribelle. Esse si manifestano chiaramente nel suo primo lungometraggio a soggetto, che riguarda i casi di tre personaggi durante una gita di fine-settimana in barca a vela sui laghi di Mazuri. Un maturo giornalista e la sua giovane moglie invitano un giovane studente, incontrato occasionalmente, a trascorrere la domenica con loro. Durante la giornata l'uomo anziano cerca di mostrarsi superiore e sicuro di ogni sua azione agli occhi della moglie rivaleggiando così con il giovane che, da parte sua, esibisce la sua irruenza disordinata e la sua indifferenza assoluta per tutto. Alla donna appaiono ridicoli entrambi; tuttavia, dopo una serie di equivoci, essa tradisce il marito con l'adolescente. La conclusione è amara: la moglie confessa

il tradimento, ma l'uomo rifiuta di crederci, sempre convinto della sua superiorità. Il regista, giovane arrabbiato, non dimostra simpatia per nessuno dei tre personaggi. Li guarda semplicemente con ironia. «Nel film ho voluto — egli dichiara — presentare l'incontro, anzi lo scontro, fra due generazioni. In fondo i due personaggi principali sono entrambi nell'errore per opposte ragioni, l'uno per il suo ottuso conformismo, l'altro per il suo inutile anticonformismo. Non ho simpatia per nessuno dei due, ma non arrivo a condannarli: anzi di volta in volta cerco di mettere in rilievo certi aspetti simpatici di questo o di quello. Nel film ho tentato precisamente di sviluppare una specie di contrappunto nei caratteri di ciascuno ponendoli ora sotto una luce positiva ora negativa. Qualità e debolezza sono in ogni individuo ed è un errore dipingere i personaggi tutti di bianco o tutti di nero. Più grigia è in fondo la figura della ragazza, proprio perché ha meno qualità e meno difetti. Quindi neanche lei mi è simpatica...». Sono dichiarazioni di ben diversa natura da quelle dei nostri Bertolucci e Patroni Griffi. E, del resto, il loro significato risulta chiaramente dalle immagini del film, dal loro naturale svolgimento, dai dettagli finissimi che investono le psicologie dei personaggi, dal congegno delle azioni fatto apparentemente di nulla; tutti elementi che insieme confluiscono in una satira di stati d'animo attualissimi sotto ogni cielo. Nitidissimo il linguaggio ed eccellente la direzione degli attori, dei quali Zygmunt Malanowicz (il giovane) è ancora allievo di recitazione alla Scuola di Lodz e Jolanta Umecka (la donna) è studentessa di musica e non aveva mai pensato di fare l'attrice.

Tra le «opere prime» figurerebbe anche il film sovietico di Andrei Tarkovskij *Ivanovo destvo.* Ma di esso, presentato nella sezione delle opere concorrenti al «Leone d'oro» — che ha vinto del resto «ex-aequo» con *Cronaca familiare* —, tratta su queste stesse pagine Mario Verdone. E poiché concordiamo in linea di massima con il giudizio che egli ne dà, con i limiti che ne rileva, ad esso rimandiamo. Si capirà, di conseguenza, che nemmeno noi reputiamo la calligrafia di Tarkovskij, sia pure intrisa di sprazzi di sincero lirismo e di sincera attenzione al mondo dell'infanzia devastato dalla guerra, tra le cose migliori della XXIII Mostra.

Le « opere prime »

LOS INUNDADOS — r.: Fernando Birri - **s.**: da un racconto di Mateo Booz - **f.**: Adelqui Camuso - **m.**: Ariel Ramirez - **int.**: Pirucho Gomez, Lola Palombo, Maria Vera, Hector Palavecino - **p.**: Productora America Nuestra - **o.**: Argentina.

ELEKTRA — r.: Ted Zarpas - **s.**: dalla tragedia di Sofocle - **sc.**: Takis Mouzenidis - **f.**: G. Eptamenitis - **scg.**: C. Clonis - **m.**: Menelaos Pallandios - **cor.**: Tatiana Varouti - **mo.**: E. Siaskas - **int.**: il Teatro Nazionale Greco di Epidauro: Anna Synodinou (Elettra), Thanos Cotsopoulos (Oreste), Kakia Panayotou (Clitennestra), Theodoros Moridis (il precettore), Vassilis Canakis (Egisto), Elly Vozikiadou (Crisotemide), Pitsa Capitsinea (Primo uomo del coro), Stelios Papadakia (Pilade), Olga Tornaki, Maria Moscholiou, Eleni Riga, E. Kypreou (prime voci del coro). L. Ventouratou, D. Volonini, R. Grigorea, V. Deliyanni, J. Demopoulou, K. Diogou, C. Cariori, F. Costopoulou, M. Michalarea, P. Metallidou, M. Sgouridou, P. Ypsilantou (coro) - **p.**: James Nicholas e Ted Zarpas per la J.N. Film Productions di Jersey City - **o.**: Grecia-U.S.A.

CUANDO ESTALLO LA PAZ — r.: Julio Diamante - **s.**: dal racconto di W. Fernandez Florez - **f.**: Manuel Rojas - **m.**: Carlos Basurko - **int.**: Laura Valenzuela, Agustin Gonzales. José Isbert -**p.**: Cine Arte - **o.**: Spagna.

LISA AND DAVID — r.: Frank Perry - **s.**: dal libro di Theodore Isaac Rubin - **sc.**: Eleanor Perry - **f.**: Leonard Hirschfield - **scg.**: Paul M. Heller - **m.**: Mark Lawrence - **mo.**: Irving Oshman - **int.**: Keir Dullea (David), Janet Margolin (Lisa), Howard Da Silva (dr. Swinford), Neva Patterson (signora Clemens), Clifton James (John), Richard MacMurray (signor Clemens), Nancy Nutter (Maureen) - **p.**: Paul M. Heller per la Associate Producers-Vision Associates Inc. - **o.**: U.S.A.

LA COMMARE SECCA — r.: Bernardo Bertolucci - **s.**: da un racconto di Pier Paolo Pasolini - **sc.**: Sergio Citti e Bernardo Bertolucci - **f.**: Gianni Narzisi - **m.**: Carlo Rustechelli - **int.**: Allen Midget (il soldato calabrese), Marisa Solinas (la ragazza di Natalino) e attori presi dalla vita - **p.**: Antonio Cervi per la Compagnia Cinematografica Cervi e la Cineriz - **d.**: Cineriz.

THIRD OF A MAN — r., s. e **sc.**: Robert Lewin - **f.**: Vils Lapenieks - **scg.**: Tom Ramsey - **m.**: Samuel Matlowsky - **mo.**: Floyd Kundston - **int.**: James Drury (Emmet Spile), Jan Shepard (Helen), Whit Bissell (dr. Maxwell), Jimmy Gaines (Leroy Spile), Simon Oakland (Doon), Lyda Stevens, Marshall Ree, Josip Elic, Robert Fresco, Stuart Nisbet, Bill Stevens, Robert Coogan, Lee Sabinson, James Maloney, Norma Connolly, Bob Roberts, Mary Ann Dighton, Jim Cook, Sky Hixon, Phillis Coughlin - **p.**: Robert Lewin e William Redlin della Phoenix Films Studios per la United Artists - **d.**: Dear Film - **o.**: U.S.A.

UN UOMO DA BRUCIARE — r., s. e **sc.**: Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani - **f.**: Toni Secchi - **m.**: Gianfranco Intra - **int.**: Gian Maria Volonté (Salvatore), Didi Perego (Barbara), Spyros Focas (Jachino), Lydia Alfonsi (Francesca), Marina Malfatti (Wilma), Vittorio Duse (Bastiano), Alessandro Sperlì (Carmelo), Turi Ferro (Vicenzo) - **p.**: Ager Film - Sancro Film - Alfa Cinematografica - **d.**: Cino Del Duca - **o.**: Italia.

KASHI TO KOMODO (**t.l. La trappola**) — **r.** e **p.**: Hiroshi Teshigahara - **s.** e **sc.**: Kobo Abe - **f.**: Hiroshi Segawara - **scg.**: Masao Yamazaki - **m.**: Kei Ichiyanagi - **mo.**: Fugako Shuzui - **int.**: Hisashi Igawa (il minatore), Kazuo Miyahara (suo figlio), Kan-ichi Omiya (compagno di lavoro), Kunie Tanaka (l'assassino), Hisashi Igawa (presidente del secondo sindacato minatori), Sen Yano (presidente del primo sindacato minatori), Sumie Sasaki (padrona del negozio di dolciumi), Shigeru Matsuo (contadino), Hideo Kanze (poliziotto),

Kei Sato (cronista), Kikuo Kaneuchi (fotografo), Heikuro Matsumoto (l'albergatore), Akemi Nara (sua moglie), Tom Shimada (il fantasma), Tadashi Fukuro (membro del secondo sindacato minatori) - **o.**: Giappone.

TRES « CABRAS » DE LAMPIAO (t.l. I tre seguaci del bandito Lampiao) — **r.**: Aurélio Teixeira - **s.**: Miguel Torres - **f.**: Mélio Silva - **int.**: Milton Ribeiro, Aurélio Teixeira, Gracinda Freire, Miguel Torres, Catulo de Paula - **p.**: J. Teixeira - **o.**: Brasile.

UNA STORIA MILANESE — **r.**: Eriprando Visconti - **s.** e **c.**: Renzo Rosso, Vittorio Sermonti, Eriprando Visconti - **dial.**: Vittorio Sermonti e Renzo Rosso - **f.**: Lamberto Caimi - **scg.**: Ettore Lombardi - **m.**: John Lewis - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Danièle Gaubert (Valeria), Enrico Thibaut (Giampiero Gessner), Romolo Valli (ing. Gessner), Lucilla Morlacchi (Francesca Gessner), Regina Bianchi (madre di Valeria), Giancarlo Dettori (Dario), Rossana Armani (Vicki), Ermanno Olmi (Turchi) - **p.**: Alberto Soffientini per la 22 dicembre s.p.a. - Galatea - **d.**: Lux Film - **o.**: Italia.

IVANOVO DETSTVO (t.l. L'infanzia di Ivan) — **r.**: Andrej Tarkovsky.
Vedere « film in concorso ».

CYBÈLE OU LES DIMANCHES DE VILLE-D'AVRAY (L'uomo senza peccato) — **r.**: Serge Bourguignon - **s.**: dal romanzo omonimo di Bernard Eschasseriaux - **sc.**: Antoine Tudal e S. Bourguignon - **dial.**: B. Eschasseriaux e S. Bourguignon - **f.** (Franscope): Henri Decae - **scg.**: Bernard Evein - **m.**: Maurice Jarre - **int.**: Hardy Kruger (Pierre), Nicole Courcel (Madeleine), Patricia Gozzi (Françoise), Daniel Ivernel, Michel De Re, André Oumansky - **p.**: Romain Pines per la Terra Film - Fides Orsay Films - Trocadero Films - **d.**: Columbia Pictures - **o.**: Francia.

IL MARE — **r.**, **s.** e **sc.**: Giuseppe Patroni Griffi - **f.**: Ennio Guarnieri - **m.**: Giovanni Fusco - **int.**: Umberto Orsini (l'uomo), Françoise Prevost (la donna), Dino Mele (il ragazzo) - **p.**: Gianni Buffardi - **d.**: Globe Film International - **o.**: Italia.

NOZ W WODZIE (t.l. Il coltello nell'acqua) — **r.**: Roman Polanski - **s.** e **sc.**: Jerzy Skolimowski, Jakub Goldberg, Roman Polanski - **f.**: Jerzy Lipman - **m.**: Krzysztof Komeda - **int.**: Leon Niemczyk (Andrzej), Jolanta Umecka (Christine, sua moglie), Zygmunt Malanowicz (il giovane) - **p.**: gruppo « Kamera » - **o.**: Polonia.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Il disordine dell'informativa

di *GUIDO CINCOTTI*

Sontuosa, addirittura pantagruelica si annunciava quest'anno l'Informativa veneziana, né a conti fatti si può dire che sul piano della quantità abbia deluso le attese, avendole anzi « ad abundantiam » rispettate. Che poi essa sia risultata altrettanto soddisfacente sul piano della qualità, e soprattutto che abbia in tutto assolto a quelli che potremmo chiamare i suoi fini istituzionali, questo è altro discorso, a cui converrà pure brevemente accennare.

Valga il vero. 33 film concentrati in 14 pomeriggi (con qualche appendice serotina e antelucana e senza metter nel conto né il film destinato alla proiezione di chiusura, che non si sa mai bene a che razza appartenga, né quello frettolosamente chiamato a sostituire l'inopinata defezione del *Processo* di Welles) sommano una tale quantità che consentirebbe di spaziare nel modo più vasto e completo per i campi dell'informazione cinematografica, di sciorinare un panorama lussureggiante della situazione mondiale in fatto di consistenza produttiva, indirizzi tematici, orientamenti stilistici, influenze reciproche, scuole, tendenze, gruppi, echi e richiami. Trentatre film, scelti a far da rincalzo ai quattordici (o magari dodici) della Mostra ufficiale, dovrebbero davvero costituire la veridica fotografia di un'annata, o sia pure di una stagione cinematografica, colta nel momento critico della resa dei conti con se stessa, delle oneste riflessioni e delle meditate prese di coscienza.

Questo, a patto che nella scelta venga seguito il criterio della esemplarità, e sia teso al massimo il raggio dell'informazione, scartando l'ovvio e il prevedibile e ricercando per converso l'inusuale e l'inedito, sorvolando i territori già noti e battendo di preferenza, invece, terreni più impervii o inesplorati, non certo a caccia di una improbabile araba fenice ma di una fauna che, anche se di poco

merito intrinseco, abbia almeno il pregio dell'autenticità, il sapore dell'inedito.

In tale direzione, ci sembra, andrebbe interpretata la prima e più importante funzione dell'Informativa, a termini di logica oltre che di regolamento. Resta poi l'altra funzione, o per meglio dire un'aspirazione spesso avanzata da Venezia ma non mai perseguita con l'impegno dovuto e perciò sempre rimasta irrealizzata o solo parzialmente compiuta: quella di offrirsi tramite l'Informativa come una specie di Festival dei festival, silloge e punto fermo della variegata stagione delle rassegne cinematografiche, un tempo aperta in primavera da Cannes ed ora, fruendo del provvidenziale alternarsi delle stagioni nei due emisferi, dilatata fino all'inverno ma sempre, finora almeno, conclusa da Venezia, cui in definitiva spetta ancora l'ultima parola.

E' evidente come la seconda funzione non contraddica la prima, ma al contrario s'integrino vicendevolmente: una rassegna delle opere più significative — premiate o no, non importa — apparse sugli schermi dei vari festival dell'annata, e una ricca e oculata scelta di opere inedite sfuggite all'attenzione dei vari selezionatori — rabdomanti dal bastoncello spesso spuntato, o impacciati nella loro azione da difficoltà di vario genere — potrebbe dare ai pomeriggi veneziani un succoso sapore, un valore documentario di ragguardevole importanza.

Vediamo invece da anni — né abbiamo mancato di rilevarlo più volte in questa sede — come la bella occasione offerta dalla Informativa venga quasi sempre sciupata più che altro, ci sembra, per una certa noncuranza dell'effettivo valore che essa potrebbe assumere nell'ambito di una Mostra che, non per sua colpa ma secondando il progressivo deterioramento di questo genere di manifestazioni, vede di anno in anno scadere il livello medio dei film presentati in concorso, tra i quali è sempre più raro ormai l'incontro non certo con il capolavoro, che non fiorisce a scadenza fissa, ma con l'opera almeno di rigoroso impegno e di superiore cifra stilistica. Scaduta dunque sul piano dell'arte, è sul terreno della cultura, dell'ampia informazione culturale, terreno precipuo appunto della sezione informativa (non si parla qui della Retrospettiva, dalla funzione ovviamente diversa, e risultata quest'anno ineccepibile e degna del più ampio elogio) che Venezia può ancora trovare una giustificazione e un motivo di primato fra le troppe concorrenti

di altri paesi. Ed è allora un peccato che a questo settore si veda dedicato troppo poco interesse, ci si contenti di riempire comunque — fino a stiparle inverosimilmente — le giornate veneziane con opere di varia estrazione, tra le quali, è chiaro, non mancano quelle suscitatrici di felici emozioni, ma in maggior misura pullulano quelle sfornite di qualsiasi capacità stimolatrice, e alle quali, diremmo, si rende addirittura un torto presentandole in una cornice che non si addice loro e quasi pretendendo da esse ciò che non possono, perché non intendevano, dare.

Della scarsa attenzione rivolta all'Informativa è prova, ci sembra, il fatto che ad essa sola, tra i varii settori in cui si articola la mostra, non sia preposto un organo, singolo o collegiale, di selezione e ordinamento. In tal modo è la direzione della Mostra — intesa genericamente, come astratto istituto — che si accolla l'onere dell'organizzazione e la responsabilità della riuscita, né è dato conoscere se essa operi comunque una funzione attiva, esaminando le opere, scartandone alcune, altre sollecitandone, e, nel caso, secondo quali criteri; o non si limiti ad accogliere quello che capita, materiale di seconda scelta della Mostra grande, veterani di altri festival dirottati per caso, offerte estemporanee di singoli produttori o registi, richieste insinuanti o grevi imposizioni di noleggiatori in cerca di un « lancio » dignitoso.

Questo è un discorso vecchio ma purtroppo ancora attuale, dato che le cose non cambiano né ci pare che quest'anno siano andate molto diversamente da quelle precedenti. C'è stata, invero, una novità, sulla quale si è molto puntato, e a cui ci è parso si intendesse dare un valore d'indicazione, di un possibile nuovo orientamento dell'intera Mostra per gli anni venturi. Sta di fatto però che così come si è svolta quest'anno la mostra delle opere prime — prescindendo da ogni giudizio di valore sui film, che non spetta a noi pronunciare — è risultata a nostro avviso un poco felice compromesso tra i due piani distinti su cui dovrebbero muoversi la sezione film in concorso e la sezione informativa, risolvendosi in un doppione della prima e non riuscendo ad amalgamarsi armoniosamente nella seconda, alla quale ne è derivato uno squilibrio che ha accentuato la sua scarsa rappresentatività. Né a chiarire le cose han contribuito da un lato l'eccessivo peso dato in quell'ambito alla produzione italiana, e dall'altro la promozione di una — e una sola — di quelle opere prime alla sezione principale, dove,

malgrado il mezzo Leone d'oro di cui è riuscita inopinatamente a fregiarsi, non ci sembra che sia risultata a suo agio più di quanto non sarebbe stata piuttosto nella stessa categoria delle altre, o di quanto altre non sarebbero invece state al suo posto.

Comunque sia, eliminate dal computo le tredici opere prime, l'informativa vera e propria ha annoverato venti titoli tondi, rappresentativi di ben 17 paesi. Ce n'era pur sempre abbastanza per stendere un panorama sommario ma bene articolato della situazione del cinema mondiale al momento attuale. Ma qui interviene quella tal casualità nella scelta delle opere, a cui si accennava prima, quella mancanza di un sicuro criterio selettivo che solo consentirebbe di fare un discorso organico e di trarre qualche conclusione attendibile dalla visione di un così vario materiale. Solo sei film, per cominciare, provenivano da altri festival, e di essi quattro da Cannes e due da Locarno; niente da Berlino, né da Mar del Plata, né da Karlovy Vary, né da San Sebastiano (per restare alle manifestazioni maggiori). E' andato eluso in tal modo uno dei primi compiti che la rassegna veneziana si proporrebbe, sulla carta, di assolvere; tanto più in quanto tra i sei mancavano quasi tutti i film premiati — o più ancora quelli che, trascurati dalle giurie, si erano imposti all'attenzione per una loro particolare originalità espressiva — e abbondavano invece opere di più modesto livello e di più commerciale impostazione, alcune delle quali, infatti, al momento in cui scriviamo hanno già da tempo cominciato la loro carriera sui normali circuiti di proiezione. E' evidente infatti che all'elegante, ingegnoso, calcolato *Cléo de 5 à 7* di Agnès Varda, o allo squisito, elegiaco *A Taste of Honey* di Tony Richardson sarebbero stati da preferire il laureato *O pagador de promessas* di Anselmo Duarte, discusso finché si vuole ma proprio per questo — e perché rappresentativo di un paese «outsider» in campo cinematografico, e ancora perché votato probabilmente all'ostracismo dei noleggiatori europei — meritevole di esser riproposto a una prova di appello; e più ancora *Le procès de Jeanne d'Arc* di Robert Bresson, garanzia di rigoroso impegno stilistico e di elevata spiritualità; o *Devi* di Satayjit Ray, autore che si staglia solitario nel marasma caotico della produzione indiana. E non parliamo di *El angel exterminador* di Luis Buñuel, per il quale il Lido di Venezia sembra essere permanentemente tabu (ma poi *Viridiana* ottiene il visto della censura italiana, a mortificazione dei troppo pavidi custodi

del conformismo nazionale). E perché non far conoscere alla vasta udienza internazionale di Venezia i meriti di un regista come Damiano Damiani, autore del lirico *L'isola di Arturo* vincitore a San Sebastiano, del quale non pare si faccia gran conto forse perché persegue con onestà una linea tradizionale di narrazione cinematografica e rifugge da certi « escamotages » cari a molti « enfants prodige » del cinema italiano ed europeo? Quanto alla *Elektra* di Cacoyannis, si è pensato evidentemente che potesse interessare un confronto con l'altra *Elektra*, quella presentata come opera prima da Ted Zarpas: assunto privo di fondamento per l'assoluta diversità sostanziale delle due opere, di cui la prima ci è parsa, a dispetto dei virtuosismi tecnici del Cacoyannis, un'impresa curiosamente equivoca nella pretesa di ridurre Euripide a dialoghista di un dramma realistico (forse sulla suggestione della fama di autore antieroico e realistico appunto che due secoli di critica romantica e postromantica han creato addosso all'incolpevole tragediografo), mentre una ricerca stilizzatrice di una dimensione mitica è stata invece operata proprio nella parte iniziale, in quel proemio muto al quale il trageda è estraneo; e la seconda al contrario, con la fedele riproduzione di uno spettacolo sofocleo in Epidauro, deliberatamente rifugge da qualsiasi impegno di ricreazione cinematografica ed attua un esempio classico di cinema strumentale ma non per questo — anzi! — destituito di un autentico interesse culturale.

Elektra di M. Cacoyannis (Grecia).

Quarto film reduce da Cannes, *Das Brot der frühren Jahre* (t.l.: Il pane degli anni verdi) del viennese tedeschizzato Herbert Vesely, ha avuto almeno il merito di presentare un tentativo « nouvelle vague » proveniente da una cinematografia, come quella germanica, fieramente tetragona a ogni soffio di rinnovamento e a ogni impulso avanguardistico. In tale prospettiva può avere un valore indicativo la presenza di quest'opera, nella quale peraltro il gusto di sbizzarrirsi con la macchina da presa raggiunge forme parossistiche e deliranti, rasentando la provocazione fine a se stessa.

Das Brot der frühren Jahre (t.l.: Il pane degli anni verdi) di H. Vesely (Germania occidentale.).

Dal festival di Locarno sono invece approdate al Lido due opere a diverso titolo inconsuete e lontane dai normali schemi produttivi, ma anche di assai diverso valore, per quel po' che sia possibile confrontarle tra loro. *Baron Prasil*, del cecoslovacco Karel Zeman, non è altro che una nuova versione cinematografica delle vetuste « Avventure del barone di Münchhausen » con le quali Gottfried August Bürger (rielaborando una materia tradizionale, già

Baron Prasil (t. l.: Il barone di Münchhausen) di K. Zeman (Cecoslovac.).

trattata peraltro da Rudolf E. Raspe verso la metà del Settecento) intese, forse, fantasiosamente confortare il suo tetro spirito di ultimo epigono dello Sturm und Drang da una serie di spiacevoli vicissitudini coniugali. Chi sia Carlo Federico Geronimo, barone di Münchhausen, è ben noto: il più formidabile bugiardo della storia della letteratura, personaggio poetico — e, diremmo, patetico — nella misura in cui le sue avventure veleggiano per gli oceani della totale inverosimiglianza. A differenza di altri illustri mentitori, dal Don Garcia di Alarcon al Lelio goldoniano, Münchhausen non è né vuol essere un carattere ma piuttosto un'ipotiposi, una raffigurazione quintessenziata e perfettamente gratuita dell'immaginazione umana applicata a fare della menzogna una delle arti belle. Requisito primario per rendere cinematograficamente le sue avventure è una assoluta levità di tono, una felice disposizione a penetrare il mondo delle « spiritose invenzioni » senza sottintesi ironici e meno ancora pretese satiriche. Tanta felicità non ricordiamo che fosse il pregio della precedente versione cinematografica, curata venti anni fa in Germania da Josef von Baky; né ci pare che sia maggiormente presente in questa di Zeman. Il quale vi impiega la consueta abilissima tecnica già sperimentata nella *Diabolica invenzione* e in altri racconti favolistici, fondendo ingegnosamente elementi scenografici reali e altri allusivamente abbozzati, inserendo negli uni e negli altri le figure umane e sfoggiando un'inventiva abbastanza arguta pur se limitata dall'eccessivo bric à brac tecnicistico. Il film comunque risulta esteriormente illustrativo, e in definitiva un po' noioso nella meccanica ripetizione degli espedienti tecnici: il che è abbastanza riprovevole, per chi ha messo mano a un tal personaggio e a un tale autore.

Un coeur gros comme ça di F. Reichenbach (Francia).

Saldamente piantato sulla terra, al contrario, è l'eroe di *Un coeur gros comme ça* di François Reichenbach; ma portatore di una sua freschissima verità poetica. Il metodo di Reichenbach è assai diverso da quello di Rouch, al quale è stato erroneamente accostato. In Rouch — almeno in quello di *Chronique d'un été* — la galleria dei vari personaggi viene composta a mano a mano che le figure da lui selezionate si raccontano, si aprono alla confessione sotto la spinta di una sollecitazione precisa e in certo modo tendenziosa; l'autore — gli autori, non dimenticando l'apporto di Edgar Morin — non è mai osservatore distaccato ma complice e fautore dell'occasione autobiografica. In più, quei personaggi sono ben co-

scienti di sé, e vivendo si guardano vivere, e si giudicano, e dal rapporto con la loro realtà interiore, messa a nudo in modo franco e sincero, e da quello, provocato, con gli altri, pervengono a una certa modificazione del loro atteggiamento esistenziale; sono insomma personaggi « in fieri », animali sociali disponibili a nuove configurazioni della vita di relazione.

Di pasta assai diversa il negretto di Reichenbach: una monade nel caos della compagine sociale osservata con totale distacco e impersonalità; del tutto inconsapevole, egli vive senza vedersi vivere, è un fenomeno biologico studiato « in vitro », le cui reazioni, raramente provocate da stimoli esteriori, hanno il carattere della genuinità assoluta. D'altro canto egli non è un caso limite, come in varia misura lo erano tutti i personaggi di Rouch: al contrario è un fenomeno in tutto naturale, ridotto alle componenti essenziali e primigenie. Da che cosa nasce allora la insinuante poesia, il sottile legame affettivo che ci lega a questo eroe « malgré lui », che ci commuove a più riprese mentre lo seguiamo nel suo stupito aggirarsi per la foresta parigina e ce lo rende così pateticamente fratello? Ma proprio, diremmo, dalla sua favolosa e pur verace innocenza, dall'offerta priva di ogni mediazione che di lui ci fa l'immagine cinematografica, dal comporsi nei modi di una creazione fantastica che egli attua nella misura stessa in cui è sempre perfettamente autentico e immediato. Non è questione di realismo, né di creatività della macchina da presa: *Un coeur gros comme ça* non è un esemplare di « cinéma-vérité » inteso alla maniera di Rouch e tanto meno di Zavattini, ma di un cinema che attua con discrezione estrema la possibilità di far vibrare una realtà dimessa e farla affiorare per naturale lievitazione alla limpida superficie della poesia. E Reichenbach ci appare il mentore che accompagna per mano, senza indirizzarlo ma secondandolo con rispetto, il poetico itinerario del protagonista.

Un coeur è senza dubbio la più felice acquisizione che l'Informativa abbia fatto attingendo agli altri festival. Degli altri film, quelli espressamente riservati alla rassegna veneziana, pochi meritano più che una citazione cronistica. Tra essi distingueremo almeno tre film assolutamente inutili e non indicativi; quattro che rivestono interesse non in sé, ma in quanto esponenti di quelle cinematografie poco note, che appunto Venezia dovrebbe ben più am-

piamente documentare; e una mezza dozzina forniti, per un verso o per l'altro, di qualche requisito non banale.

La bandida di R. Rodriguez (Messico).

Sommamente inutile la presenza di *La bandida* del messicano Roberto Rodriguez, interpretato da Maria Félix, Pedro Armendariz, Katy Jurado ed Emilio Fernandez: un'autentica parata di vecchie glorie, o meglio un malinconico cimitero degli elefanti, impegnati a dar vita a una fosca vicenda d'amore e di sangue, sullo sfondo della rivoluzione di Francisco Madero e senza risparmio dei più triti ingredienti del melodramma popolare, rimescolati senza grazia né finezza. Che del cinema messicano si presenti, come accadde l'anno scorso, uno *Yanco,* sdilinquitissima esercitazione formalistica priva di nerbo, si può ancora capire, documentandosi in tal modo il persistere, in modi esasperati, di una tradizione calligrafica istituita a suo tempo da Fernandez con la complicità di un Phillips e di un Figueroa; ma di drammoni del tipo di *La bandida* ne abbiamo visti a dozzine, né vi è bisogno ch'esso venga a rammentarci che in Messico la media della produzione corrente si mantiene con costanza a questo livello. Tanto valeva, allora, documentare il malinconico tramonto di Fernandez in persona, testimoniato da una opera pur sempre, in sostanza, dignitosa come il folcloristico *Pueblito* visto a San Sebastiano.

La cifra impar di M. Antin (Argentina).

Discorso analogo può farsi per l'argentino *La cifra impar* di Manuel Antin, film non privo di ambizioni psicologiche, che nella ricerca di un pesante clima di oppressione, da cui sono gradualmente avviluppati due sposi sui quali grava il ricordo di un morto, pecca di una eccessiva uniformità di toni e di un troppo dimesso stile narrativo. L'Argentina ha altro da offrire: a parte l'inevitabile Torre Nilsson, e l'esordiente Birri, vi sono giovani autori, come il René Mùgica di *El hombre de la esquina rosada,* e meglio il Catrani di quella ammirevole novella cinematografica che è *La fusilaciòn,* anch'essa presentata a San Sebastiano, che senza troppa fatica potevano esser scelti a rappresentare una cinematografia piena di fermenti come quella argentina.

Kusa-o Karu Musume (t. l.: I mietitori di erba) di K. Hishikahawa (Giappone).

Terza scelta infelice, il giapponese *Kusa-o Karu Musume* (t.l. I mietitori d'erba) di Katsumi Hishikahawa — agreste idillio tra due ragazzi, con un pizzico di dramma ma confluente verso un tradizionale lieto fine — che non supera i limiti dell'ingenuo bozzetto paesano con qualche fresca e solare intuizione del paesaggio. Anche dal Giappone — ma chi va fin laggiù a scegliere i film? —

si può senz'altro pretendere qualcosa di più solido e attuale, una immagine del giovane cinema nipponico quale lo pratica aggressivamente un Masumura o altri della sua generazione.

Sarong Bang Sonnin Kwa Omoni (t. l.: Mia madre e l'inquilino) di Shing Sang Okk (Corea del Sud).

Tra i film rappresentanti cinematografie « depresse » o comunque assai scarsamente conosciute in Europa, non ci è dispiaciuto il coreano *Sarong Bang Sonnin Kwa Omoni* (t.l. Mia madre e l'inquilino) prodotto e diretto da Shin Sang Okk. Costui si è affidato a una storia semplice e sceneggiata con ingenuità, grondante buoni sentimenti e facile patetismo e ispirata a una visione idilliaca dei problemi della vita, un po' alla maniera di certo cinema giapponese minore, del quale il film è evidentemente tributario; ma nel narrare la storia di una bambina e delle sue prime esperienze di vita familiare dà prova di una certa delicatezza e al tempo stesso sa far uso di una tecnica cinematografica abile e professionalmente più che ragguardevole.

O assalto ao trem pagador (t. l.: L'assalto al treno della paga) di R. Farias (Brasile).

Deludente invece *O assalto ao trem pagador* (t.l. L'assalto al treno della paga) di Roberto Farias, proveniente da una cinematografia, come quella brasiliana, che di tanto in tanto riesce a produrre qualche sorprendente « exploit » — come la controversa vittoria di Cannes quest'anno — ma che nel suo complesso rimane ancorata a una concezione folclorica dello spettacolo cinematografico neanche riscattata da quei compiacimenti formali che contraddistinguono la cinematografia messicana (alla quale, per qualche verso, sembra somigliare). Il Brasile dunque è spesso atteso alla prova, ma quasi sempre delude, stimolando inevitabili ed esagerati rimpianti per quel paio di opere come *O' cangaçeiro* di Barreto e *Sinha Moça* di Payne che a suo tempo causarono un certo rumore e che dal confronto rischiano addirittura di essere esaltati come dei classici. Questo *Assalto* appare un maldestro echeggiamento del genere gangsteristico-poliziesco caro al cinema di Hollywood, non senza implicazioni hustoniane nel tema della vana rincorsa al danaro e del malinconico fallimento di un'impresa ladresca; ma rivela una struttura narrativa abbastanza puerile e una realizzazione grossolana e tesa all'effetto spettacolare di basso conio.

Megszallottak (t. l.: Gli ossessionati) di K. Makk (Ungheria).

Minor ricerca di facili effetti, ma altrettanta puerilità di concezione drammatica caratterizza *Megszallottak* (t.l. Gli ossessionati) di Karoly Makk, un ungherese della giovane guardia che in altre occasioni aveva dato prova di promettenti capacità. Questa volta Makk, mal servito da un soggetto schematicamente didascalico, nel

tentativo di esaltare lo spirito pionieristico di due tecnici idraulici impegnati a lottare contro le difficoltà burocratiche e le resistenze che si oppongono alla irrigazione di una vasta zona desertica tocca le corde di una retorica dei sentimenti ridondante e fastidiosa, né mai riesce a ravvivare un linguaggio cinematografico fiacco e anodino.

Uzavreli Grad (t. l.: La città in fermento) di V. Bulajic (Jugoslavia).

Tradizionale è anche l'impianto narrativo di *Uzavreli Grad* (t.l. La città in fermento) di Veliko Bulajic: uno jugoslavo già allievo del Centro Sperimentale, che è spesso rappresentato nei festival internazionali. Di lui fu presentato a Cannes, tre anni fa, un *Vlak Bez Vosnog Reda* (t.l Il treno senza orario) variamente giudicato; mentre unanime riprovazione sollevò l'anno dopo, a Venezia, *Rat* (t.l. La guerra) su un disgraziato soggetto zavattiniano. *Uzraveli Grad* fa la storia di una comunità impegnata nella costruzione di un impianto siderurgico e al tempo stesso descrive le difficili fasi della integrazione, in una omogenea unità proletaria, di una serie di apporti sociali di assai varia estrazione. Il film è realizzato senza slanci di fantasia né capacità d'invenzione poetica, ma con un grezzo impeto corale e una buona capacità di osservazione di un ambiente e di caratterizzazione dei personaggi.

L'unica cinematografia che — a parte le opere prime — sia stata rappresentata in Informativa con più di un film, è quella degli Stati Uniti. Tre opere, tutte di produzione indipendente e d'inconsueto carattere, e pertanto pienamente a loro agio nella sezione; ma tutte assai lontane dal raggiungere quelle punte acute d'interesse a cui il cinema indipendente americano, spesso ben rappresentato a Venezia — ricordiamo a caso, fra i tanti, *Weddings and Babies* di Engel, *The Savage Eye* di Maddow, Meyers e Strick, *Shadows* di Cassavetes, *The Exiles* di MacKenzie — ci aveva assuefatto. Dovremo concludere che lo slancio anticonformistico e i generosi fermenti della «New wave» americana stiano rapidamente esaurendosi, o più semplicemente che non si sia perso troppo tempo in ricerche più fruttuose? Sta di fatto che *The Intruder* diretto da Roger Corman — un nome noto ai frequentatori del cinema dell'orrore avendo realizzato alcuni esemplari tipici del genere, tra cui un *The Fall of the House of the Usher* e un più significativo *Pit and Pendulum,* da Poe — solo esteriormente assume un volto anticonformista nel trattare un episodio di cruda intolleranza razziale in una cittadina del Sud, ma in realtà è per lo meno semplicistico,

The Intruder di R. Corman (U.S.A.).

se non equivoco, nel ridurre la portata dell'evento alle scalmane di un giovane fanatico, eliminato il quale la comunità cittadina è da supporre che instaurerà con i negri, ancora incerottati per i pestaggi subiti, il più tenero e durevole degli idillii. E il secondo film, che è almeno più sincero e coerente nell'analoga impostazione antinazista — *The Black Fox* di Louis Clyde Stoumen — non riesce mai tuttavia a raggiungere un'autentica forza di convinzione. Si tratta di un film di montaggio sulla vita di Hitler e sulle nefandezze che contraddistinsero la sua azione politica; e su questo piano si tratta di un lavoro non spregevole, anche se nulla aggiunge, nella documentazione come nella disposizione del materiale, a quello che altre opere analoghe ci hanno ripetutamente mostrato negli ultimi anni. Ma Stoumen, com'è suo costume, cerca di battere le vie dell'originalità per quel che attiene all'interpretazione dei documenti cinematografici; e spingendo molto oltre il procedimento adottato per *The True Story of the Civil War* — dove giustapponeva con disinvoltura documenti autentici e brani di film spettacolari, in un « pastiche » tutto sommato curioso ed efficace — introduce stavolta, tra i brani documentaristici, frequenti inserti di disegni allegorici di varia epoca e autore, dal buon Doré del « Paradise Lost » e dell'Inferno a Kaulbach a Picasso, mirando a istituire un satirico parallelismo tra la matta bestialità di Hitler e soci e quella espressa dai grotteschi personaggi creati dai disegnatori. Il parallelismo è poi ribadito dal commento parlato, che parafrasa brani della goethiana favola di Reynard la volpe, affidandoli, chissà perché, alla voce di Marlene Dietrich. Il procedimento, spinto talmente al limite dell'artificio, finisce assai presto per risultare stucchevole e risolversi in un divertimento barocco; né è pensabile che dalla giustapposizione di elementi così eterogenei — peraltro accostati con troppa meccanica puntualità — scaturisca una nuova e più significante interpretazione del fenomeno hitleriano. In definitiva il film statunitense che più ci ha interessato è *The Time and the Touch,* anch'esso di produzione indipendente e firmato da un ignoto Carlo J. Arconti, che ci si informa essere null'altro che lo pseudonimo del regista messicano Benito Alazraki, ben noto per quel *Raìces* presentato nel '54 a Cannes e poi a Venezia, del quale conserviamo il migliore ricordo. Quali che siano le ragioni di questo travestimento anagrafico — forse dovuto a misteriose cabale di coproduzione — è un fatto che *The Time and the Touch* è un film non banale e, ad

The Black Fox di L. C. Stoumen (U.S.A.).

The Time and the Touch di C. J. Arconti (B. Alazraki) (U.S.A.).

onta dell'eccessiva lunghezza, di varie incongruenze narrative, di un montaggio talvolta asmatico e faticoso, e di qualche cedimento di gusto, animato da una vibrazione drammatica sincera e nobilitato a tratti da un'apprezzabile impostazione figurativa. Narra i casi di un'anziana vedova che, innamoratasi di un giovinastro diciassettenne, lo trattiene a sé col danaro, riuscendo quasi a conquistarsi una specia di affetto filiale, spesso però guastato dalle insofferenze e dai tradimenti del giovane. Il quale alla fine, dopo che un ambiguo personaggio ha tentato di sottrarlo alla donna, si allontanerà dall'uno e dall'altra per dare inizio a un'esistenza più regolare e dignitosa. Opera di sconcertante e coraggioso anticonformismo — altro che *Lolita!* —, il film è pieno di aspre ma puntuali notazioni psicologiche e si avvale di un'interpretazione rimarchevole da parte di Vicki Cummins, la vedova assetata di affetto, e di Xavier Marc, che è lo sciagurato adolescente.

Vaxdockan (t. l.: Il manichino) di A. Mattsson (Svezia).

Tornando all'Europa, incontriamo un'altra opera di una certa levatura in *Vaxdockan* (t.l. Il manichino) di Arne Mattsson, terzo « big » dell'attuale cinema svedese dopo Bergman e Sjöberg, ma di costoro assai peggio noto fuori del suo paese. Di lui in Italia non si conosceva, salvo errore, altro che *Hon dansade en sommar* (Ha ballato una sola estate), che una decina di anni fa riportò clamorosamente alla ribalta internazionale il cinema svedese, aprendo la strada alla successiva affermazione di Bergman (al quale più di una volta ci è occorso di vedere attribuita la paternità del film). Questo *Vaxdockan* è un'angosciosa favola alla Hoffmann, nella quale un giovane psicopatico s'innamora di un manichino rubato in un negozio, se lo porta in casa, gli grida deliranti frasi d'amore, e nella sua allucinazione lo vede animarsi, parlargli, corrispondere al suo amore, cercare le sue carezze come una donna in carne ed ossa. Esercitazione tesa sul filo di un forzato intellettualismo, l'opera s'inserisce tuttavia con coerenza in una tradizione cinematografica, come quella scandinava, che da oltre quarant'anni — da Stiller a Sjöström giù giù fino allo stesso Bergman — ruota volentieri intorno a tortuosi problemi sessuali esasperandoli fino al limite della angoscia espressionistica.

Kwiecien (t. l.: Primavera) di W. Lesiewicz (Polonia).

Corretto e scontato nella struttura narrativa e nell'impostazione tematica è *Kwiecien* (t.l. Primavera) di Witold Lesiewicz, un polacco forse giovane ma di vecchia scuola; che se ne sta ai sani principii della drammaturgia tradizionale nello svolgere — attraverso

un episodio bellico che vede impegnato un reparto polacco sul fronte tedesco agli ultimi giorni del conflitto, quando gli animi sono già rivolti alla pace imminente e più duro e inumano appare l'esser mandati allo sbaraglio verso una morte superflua — una onesta tesi pacifista, al cui servizio pone un mestiere ineccepibie ma privo di emozioni.

Dulcinea di V. Escrivà (Spagna).

Una sorpresa gradevole ha costituito per noi *Dulcinea* di Vincente Escrivà, opera di una forza inconsueta per lo slavato cinema spagnolo a cui siamo purtroppo abituati. Il film tenta un'interpretazione originale del mito di Don Chisciotte, incentrata sulla figura di Aldonza Lorenzo, la miserabile servetta di locanda che la fantasia idealizzatrice dell'hidalgo ha tramutato nella nobile Dulcinea del Toboso. Basandosi su un testo teatrale di Gaston Baty, portato senza fortuna sulle scene parigine una ventina di anni fa, il film ripercorre appunto la straordinaria vicenda di Aldonza-Dulcinea, che, venuta a conoscere l'alta opinione espressa su di lei, anche in punto di morte, dal Cavaliere della Mancia, appare come bruciata da un fuoco trasfiguratore, si sente nascere donna nel senso più nobile, dismette la sua vita miseranda e raccoglie l'eredità spirituale di quel magnanimo spirito, dando inizio a un'esistenza da profetessa e da missionaria, fino ad affrontare — Giovanna d'Arco di un ideale laico — il tribunale dell'Inquisizione e la morte sul rogo. L'opera di Baty era una ironica fantasticheria sul donchisciottismo, e il film di Escrivà, portato su un piano di romantica esaltazione, ne tradisce abbondantemente lo spirito; né meglio si avvicina a quello di Cervantes dando così corposo rilievo a un personaggio che nel romanzo era sublime invenzione proprio nell'esser respinto in una misteriosa penombra. Ma ciò conta poco; conta che il film raggiunga, il che avviene in discreta misura, una sua forza espressiva e una suadente suggestione; e che pur attraverso frequenti carenze di misura e di gusto alcuni brani — come la peste, la processione e il processo — conseguano una violenta espressività, che ha più di Quevedo che non di Cervantes, e si immergano in un'atmosfera figurativa di gusto goyesco. A ben considerare, questo film poteva ben essere preferito a più d'una delle dodici opere viste in sede di concorso.

La lunga strada del ritorno di A. Blasetti (Italia).

Il panorama dell'Informativa si chiude con l'unico film italiano: il solo che non appartenga a un esordiente e che in felice contrasto o, meglio, quasi a indicare una continuità di tradizione, sia firmato

da un anziano maestro. In realtà non si tratta di un vero e proprio film, ma di una inchiesta televisiva, *La lunga strada del ritorno,* che Alessandro Blasetti ha realizzato l'inverno scorso per la RAI, la quale la ha trasmessa, in tre puntate, sul secondo canale. A Venezia si son viste le prime due, nella medesima edizione televisiva: copia in 16 mm., stampata in gamma TV. Diciamo subito che Blasetti dimostra di essere il solo tra i registi italiani di fama (assieme a Mario Soldati, ma in tutt'altra direzione) ad aver compreso il linguaggio televisivo, o per meglio dire le particolari esigenze che il mezzo televisivo comporta nei confronti del mezzo cinematografico. L'inchiesta è filmata, e cioè realizzata con le tecniche del cinema; e inoltre si compone in gran parte di documenti cinematografici. Eppure avverti un tono particolare, e le immagini cinematografiche acquistano un diverso peso, una forza di penetrazione ch'è peculiare appunto dello schermo piccolo al quale son destinate. Non è questa la sede per una vera e propria disamina dell'opera, che appunto si sottrae a una valutazione critica condotta col metro delle regole cinematografiche, e che d'altronde fu giudicata nelle sedi idonee al tempo della sua emissione televisiva; qui si vuole soltanto, oltre che completare il nostro compito di cronisti dell'Informativa veneziana, sottolineare l'ammirevole capacità di un regista, al quale molto deve il cinema italiano, di adeguarsi a nuove esigenze, d'ingegnarsi con successo e, diremmo, con felice naturalezza alla penetrazione di un linguaggio inusitato, riuscendo per il tramite di esso a comunicare delle sincere emozioni. Il dato più significativo di *La lunga strada del ritorno* non risiede tanto, a nostro parere, nella tecnica scaltrita con cui il vario materiale è stato scelto, ordinato, montato, o nell'abilità con cui Blasetti lo ha fuso armoniosamente — spesso con geniale icasticità di accostamenti o di contrasti — con le parti originali realizzate da lui stesso; quanto piuttosto nella profonda emotività che nasce dalle immagini, nella eloquente semplicità delle interviste, dei volti, dei ricordi che Blasetti ha saputo cogliere e far vibrare talvolta a un diapason di estrèma tensione. L'odissea del ritorno dei nostri combattenti dai vari fronti della guerra disgraziata si apre allora a significati più ampi che non sia la semplice testimonianza: diventa occasione di più attuali riflessioni, stimolo a un giudizio di natura etica che supera la contingenza storica per acquistare una portata universale. Sobrio, antiretorico, persino secco e sferzante come una requisitoria, *La lunga strada del ritorno* è uno

dei più convincenti rifiuti della follia della guerra che il linguaggio delle immagini ci abbia offerto, e uno dei più nobili titoli di merito di cui anche un regista dalla lunga e varia carriera possa andare orgoglioso.

I film dell'Informativa

LA BANDIDA — **r.**: Roberto Rodriguez - **f.** (Eastmancolor): Rosario Solano - **m.**: Raul Lavista - **int.**: Maria Félix (« la Bandida »), Pedro Armendariz (Roberto), Ignacio Lopez Tarso (il suo secondo), Emilio Fernandez (Epigmenio), Katy Jurado (amica della « Bandida »), Gina Romand (una prostituta) - **p.**: Peliculas Rodriguez - **o.**: Messico.

A TASTE OF HONEY (Sapore di miele) — **r.**: Tony Richardson.
Vedere dati nel n. 5, pag. 18 (Festival di Cannes).

CLÉO DE CINQ À SEPT (Cléo dalle cinque alle sette) — **r.**: Agnès Varda - **d.**: Interfilm.
Vedere dati nel n. 5, pag. 18 (Festival di Cannes).

KUSA-O KARU MUSUME (t.l. **I mietitori d'erba**) — **r.**: Katsumi Hishikawa - **s.**: Yo-jiro Ishikaza - **f.** (Tohoscope, Eastmancolor): Issen Iwasa - **m.**: Masayoshi Ikeda - **int.**: Sayuri Yoshinaga, Mitsuo Hamada, Yuko Mochikuzi - **p.**: Nikkatsu - **o.**: Giappone.

SARANG BANG SONNIM KWA OMONI (t.l. **Mia madre e l'inquilino**) - **r.**: Shin Sang Okk - **s.**: Choo Yo-Sup - **f.**: Choi Soo Yong - **int.**: Choi Un-Hi, Kim Jin-Kyu, Chun Young-Sun - **p.**: Shin Films - **o.**: Corea del Sud. **(1o Premio al Festival del Film Asiatico).**

THE TIME AND THE TOUCH — **r.**: Carlo J. Arconti (Benito Alazraki) - **f.**: Walter Reuter - **m.**: Carlos J. Mabarak e Enrico Cabiati - **int.**: Vicki Cummins (Elizabeth), Xavier Marc (Aristeo), Tito Guizar - **p.**: N.V. Productions - **o.**: U.S.A.

UZAVRELI GRAD (t.l. **La città in fermento**) — **r.**: Veliko Bulajic - **s. sc.**: Dragoslav Ilic, Radenko Ostojic, Bruno Barati, Veliko Bulajic - **f.**: Kreso Grcevic - **m.**: Vladimir Kraus-Raj - **int.**: Ilija Dzuvalekovski, Bata Zivojinovic, Dragomir Felba, Olivera Markovic, Lia Rho Bartieri - **p.**: Avala Film - **o.**: Jugoslavia.

KWIECIEN (t.l. Primavera) — **r.**: Witold Lesiewicz - **s.** e **sc.**: Jozef Hen, dal suo romanzo - **f.**: Czeslaw Swirta - **m.**: Tadeusz Baird - **int.**: Piotr Pawlowski (il procuratore), Henryk Bak (colonnello Czapran), Leszek Herdegen (tenente Szumibor), Maria Ciesielska (l'infermiera Ruszkowska), Tadeusz Kondrat (Klukwa) - **p.**: gruppo « Kamera » - **o.**: Polonia.

VAXDOCKAN (t.l. **Il manichino**) — **r.**: Arne Mattsson - **s.**: Lars Forssell - **sc.**: Eva Seeberg - **f.**: Ake Dalquist - **m.**: Ulrik Neumann - **mo.**: Ingemar Ejve - **int.**: Per Oscarsson (l'uomo), Gio Petré (il manichino), Tor Isedal (il barbiere), Elsa Prawitz (l'affittacamere), Bengt Eklund (il custode), Malou (la ragazza), Mimi Nelson (la madre), Ric Axberg (il figlio), Dagmar Olsson (la domestica), Agneta Prytz (la donna gatto), Olle Gronstedt e Elisabeth Odén (la coppia) - **p.**: Lorens Marmstedt per la Flora Film - **o.**: Svezia.

MEGSZALLOTAK (t.l. Gli ossessionati) — **r.**: Karoly Makk - **s.**: dal romanzo di Istvan Almasi e Gyula Kekesdi - **f.**: Gyorgy Illes - **m.**: Szaboles Fenyes - **int.**: Gyorgy Palos, Adam Szirtes, Eva Papp - **p.**: Studios Hunnia - **o.**: Ungheria.

UN COEUR GROS COMME ÇA — r., s. e sc.: François Reichenbach - **f.:** F. Reichenbach e Jean-Marc Ripert - **m.:** Michel Legrand e Georges Delerne - **mo.:** Liliane Korb - **int.:** Abdoulaye Faye (se stesso), attori non professionisti e Michèle Morgan (breve apparizione) - **p.:** Pierre Braunberger per Les Films de la Pléiade - **o.:** Francia.

Gran Premio al Festival di Locarno e Prix Louis Delluc 1962.

ELEKTRA — r.: Michael Cacoyannis - **d.:** Dear film.

Vedere dati nel n. 5, *pag.* 18 (*Festival di Cannes*).

DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE — r.: Herbert Vesely.

Vedere dati nel n. 5, *pag.* 18 (*Festival di Cannes*).

BARON PRASIL (t.l. **Il Barone di Münchhausen**) — **r.** e **sc.:** Karel Zeman - **s.:** liberamente ispirato al libro di G.A. Bürger e alle illustrazioni di G. Doré - **f.:** Jiri Tarantik - **m.:** Zdenek Liska - **int.:** Milos Kopecky (il Barone di Münchhausen), Jana Brejchova (la principessa), Rudolf Jelinek (l'astronauta) - **p.:** Ceskoslovensky Film - **o.:** Cecoslovacchia.

Vela d'argento al Festival di Locarno.

LA LUNGA STRADA DEL RITORNO — r.: Alessandro Blasetti - **coll. alla r.:** Sergio Giordani - **testo:** Alfonso Gatto - **consulenza:** Corrado Pavolini - **inchieste preparatorie:** Alfredo Ferruzza, Rina Macrelli, Alberto Pacifici - **f.:** Massimo Sallusti - **m.:** Daniele Paris - **mo.:** Luciana Bartolini - **p.:** RAI-Radiotelevisione Italiana - **o.:** Italia (film televisivo - documentario lungometraggio in tre parti).

LA CIFRA IMPAR — r.: Manuel Antin - **s.:** Julio Cortazar - **f.:** Ignacio Souto - **m.:** Virtu Maragno - **int.:** Lautaro Murua (Luis), Maria Rosa Gallo (Laura), Sergio Renan (Nico), Milagros De la Vega - **p.:** Harding-Schon - **o.:** Argentina.

THE BLACK FOX — r. s. e **sc.:** Louis Clyde Stoumen - **m.:** Ezra Laderman - **voce del commento:** Marlene Dietrich - **p.:** Image Productions - **o.:** U.S.A. (film su Adolf Hitler, in parte di montaggio in parte di animazione).

DULCINEA (Dulcinea) — r. e **sc.:** Vincente Escrivà - **s.:** dal dramma di Gaston Baty - **f.:** Godofredo Pacheco - **scg.:** Enrique Alargon - **s.:** Victor Maria Cortezo - **m.:** G. Fusco - **mo.:** J.A. Rojo - **int.:** Millie Perkins (Dulcinea), Folco Lulli (Sancho Pancha), Vittoria Prada (Bianca), Cameron Mitchell (il Rinnegato), Walter Santesso (Diego), Hans Sohnker (l'Uditore), Josè Rubio (il Cancelliere), Andres Mejuto (l'Hidalgo), Antonio Garisa (Mastro Pietro), Ana Maria Noè (la vecchia), Josè Guardiola (il garzone), Josè Manuel Martin (l'oste), Antonio Ferrandis (l'ulceroso), Yelena Samarina (la governante) - **p.:** Aspa Producciones Cinematograficas - Nivifilm - **d.:** Nivifilm - **o.:** Spagna-Italia.

THE INTRUDER — r.: Roger Corman - **s.:** dal romanzo di Charles Beaumont - **f.:** Taylor Byars - **m.:** Herman Stein - **int.:** William Shatner, Frank Maxwell, Beverly Lundsford - **p.:** Roger e Gene Corman - **o.:** U.S.A.

WEST SIDE STORY (West Side Story) — r.: Robert Wise e Jerome Robbins - **s.:** dalla commedia musicale di Leonard Bernstein (musica), Jerome Robbins (ideazione, coreografia e regia teatrale), Arthur Laurents (testo), Stephen Sondheim (parole delle canzoni) - **sc.:** Ernest Lehman - **f.** (Panavision 70 mm., Technicolor): Robert Relyea - **scg.:** Boris Leven - **m.:** Leonard Bernstein - **cor.:** Jerome Robbins - **c.:** Irene Sharaff - **mo.:** Thomas Stanford - **int.:** Natalie Wood (Maria), Richard Beymer (Tony), Russ Tamblyn (Riff), Rita Moreno (Anita), George Chakiris (Bernardo); la banda dei «Jets»: Tucker Smith (Ice), Tony Mordente (Action), Eliot Feld (Baby John), David Winters (A-Rab), Burt Michaels (Snowboy), Robert Banas (Joyboy), Scooter Teague (Big Deal), Tommy Abbot (Gee-Tar), Harvey Hohnecker (Mouthpiece), David Bean (Tiger), Sue Oakes (Anybodys); le loro ragazze: Gina Trikonis (Graziella), Carole D'Andrea (Velma); la banda degli «Sharks»:

Jose De Vega (Chino), Jay Norman (Pepe), Gus Trikonis (Indio), Robert Thompson (Luis), Larry Roquemore (Rocco), Jaime Rogers (Loco), Eddie Verso (Juano), Andre Tayir (Chile), Nick Covvacevich (Toro), Rudy Del Campo (Del Camp); le loro ragazze: Suzie Kaye (Rosalia), Yvonne Othon (Consuelo), Joanne Miya (Franciosa); gli adulti: Simon Oakland (Tenente Schrank), Bill Bramley (Ispettore Krupke), Ned Glass (Doc, il droghiere), John Astin (animatore del «dancing»), Penny Santon (Madame Lucia) - **p.**: Robert Wise (Mirisch Pictures - Seven Arts Prod.) per la United Artists - **d.**: Dear film - **o.**: U.S.A.

O ASSALTO AO TREM PAGADOR (t.l. **L'assalto al treno della paga**) — **r.**: Roberto Farias - **s.** e **sc.**: R. Farias e Luiz Carlos Barreto - **f.**: Amleto Daisse - **m.**: Remo Usai - **int.**: Eliezer Gomes, Grande Otello, Reginaldo Farias, Jorge Doria, Atila Iorio, Ruth de Souza - **p.**: Roberto Farias ed Herbert Richers - **o.**: Brasile.

PARIGI O CARA — **r.**: e **s.**: Vittorio Caprioli - **sc.**: Vittorio Caprioli, Franca Valeri, Renato Mainardi, Silvana Ottieri - **f.** (Eastmancolor, stampato in Technicolor): Carlo Di Palma - **scg.**: Giulio Coltellacci - **m.**: Fiorenzo Carpi - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Franca Valeri (Delia), Fiorenzo Fiorentini (Claudio, suo fratello), Vittorio Caprioli (Avallone, il pizzaiolo), Margherita Girelli, Michèle Bardollet, Greta Gonda, Lydia Rogier, Nunzia Fumo, Gisèle Gallois, Anna Maria Ubaldi, Walter Ball, Marina Meucci, Jacqueline Doyen, Pina Madonna, Benadeh Abdelkader, Martin Kemfer, Elena De Merick, Bernard Tiphaine, Antonio Battistella, Marc Doelnitz - **p.**: Alessandro Jacovoni per la Ajace Cinematografica - **d.**: Euro International Films - **o.**: Italia.

(*a cura di* E. G. LAURA)

Nascita del cinema sonoro negli Stati Uniti d'America (1926-32)

di ERNESTO G. LAURA

La nascita del cinema sonoro ha senza dubbio avuto una importanza eccezionale per tutte le cinematografie del mondo; ciononostante, in nessuna cinematografia essa ha assunto il peso che venne ad assumere in quella degli Stati Uniti d'America. Innanzitutto, si può ragionevolmente supporre che in Europa ed in Giappone (l'unico paese orientale dove vi fosse già allora una struttura industriale degna di questo nome) i film avrebbero potuto continuare a star silenziosi senza che il pubblico spingesse con urgenza la produzione a sostanziali innovazioni tecniche. In secondo luogo, una innovazione che fosse partita dall'Europa o dall'Asia non avrebbe generato come conseguenza diretta l'adeguamento immediato ad essa delle strutture produttive degli altri paesi. Si rifletta all'invenzione stessa del cinematografo; via via che si studia quel periodo, ci si avvede che i Lumière non erano soli e che l'invenzione era, per così dire, « matura » per essere fatta, nel senso che un po' dappertutto in Europa la scienza e la tecnica avevano per indagini successive preparato un terreno sempre più preciso su cui edificare la prodigiosa macchina da presa e da proiezione. E nondimeno, solo la Francia, che occupava allora, alla fine del secolo, una posizione assai simile a quella degli Stati Uniti nel 1929, era in grado, inventando il cinema, di imporne naturalmente, per spontaneo adeguamento, la diffusione ovunque.

Una osservazione meditata del nascere e del primo porsi del cinema sonoro negli Stati Uniti d'America trae quindi significato, da un primo punto di vista, dai riflessi che l'innovazione tecnica ebbe sulla struttura dell'industria cinematografica hollywoodiana e di rimbalzo su quella degli altri paesi. Ma la tecnica, si sa, non è proprio quel qualcosa di esterno e quasi superfluo che poteva sembrare trent'anni fa; essa arricchisce il linguaggio e dunque gli elementi di comunicazione dell'artista con gli altri uomini; favorisce quindi nuovi modi espressivi. Un secondo punto di vista da considerare è allora questo: passato l'entusiasmo per la nuova tecnica impiegata come fine a se stessa, motivo di stupefazione — e di spettacolo nell'accezione più esterna e banale — come gli artisti se ne servirono utilmente, come, cioè, l'assunsero in proprio, piegandola alle esigenze espressive? Hollywood ebbe una grande

responsabilità in questo, poichè, partita prima a produrre film sonori, pose per prima, anche, l'interrogativo del come farli bene ai suoi registi più seri.

Questi che ho indicati sarebbero due punti di vista sufficienti se il film nascesse staccato da un ambiente civile e spirituale di cui è invece, ad un tempo riflesso e sollecitatore. Ne viene dunque un terzo e parimenti importante punto di vista per la nostra considerazione, e cioè in che misura Hollywood fu, tra il '26 ed il '32, portavoce d'un momento della storia dell'America ed in che misura, anche, seppe incidervi per la sua parte. Non sfugge a nessuno, infatti, una coincidenza: in quello stesso periodo avveniva — 1929 — il crollo di Wall Street e con esso iniziava la grande depressione che avrebbe portato, nel 1933, a dodici milioni di disoccupati, un terzo della popolazione operaia, e a quel profondo mutamento politico che avrebbe avuto per centro focale l'elezione di Roosevelt.

Si può in sostanza affermare che gli anni della nascita del sonoro sono anni di transizione in ogni senso, e come tali posseggono quella ricchezza di motivi ma anche quella contraddittorietà di elementi che, nell'affiancarsi e poi nel combattersi di vecchio e nuovo, sono caratteristici di ogni fase di passaggio.

L'America dei « Roaring Twenties » aveva vissuto un periodo di « vacche grasse » che Hoover aveva posto all'insegna della sua famosa frase « La prosperità è all'angolo della strada ». (E quindi, era il corollario, prendetela saldamente nelle mani). La floridezza seguita alla prima guerra mondiale, l'aprirsi agli Stati Uniti dei mercati europei, portavano il cittadino medio a delle modificazioni psicologiche che concorrevano a riformare uno stadio tipicamente americano della psicologia collettiva, il pionierismo: come ieri si era andati all'Ovest per istinto, trascurando pericoli, incertezze, difficoltà ed anche, a volte, non sapendo fermarsi a tempo (e di lì le lotte non di rado sanguinose fra i pionieri giunti per primi nei nuovi territori e quelli giunti per ultimi), così dopo il '20 la corsa al benessere era praticata anche individualmente senza traguardi a cui arrestarsi: investimenti, giuoco in borsa, acquisto di beni di consumo oltre il limite di sicurezza a dànno del risparmio, e via dicendo. Lo sviluppo industriale provocava anche modificazioni sociali e civili: l'enorme diffusione dell'automobile (nel 1929 un americano su cinque ne possedeva una) dilatava, ad esempio, il concetto tradizionale di città: potendo muoversi sempre più veloci, gli americani tendevano ad andare ad abitare sempre più lontano dal centro cittadino; si modificavano in tal modo le stesse abitudini quotidiane, il ritmo della giornata lavorativa, e si veniva a distinguere fra luogo ove si abita e luogo ove si lavora. Le città, che erano ancora circondate da vecchie strade scomode e polverose, furono serrate, per conseguenza, da reti di autostrade in asfalto, costruite nel giro di pochissimi anni. Era anche il periodo in cui fatalmente la vecchia struttura liberista classica dell'economia americana non poteva che consentire, col veloce sviluppo industriale, il formarsi sempre più massiccio di concentrazioni monopolistiche. Si rifletta solo ad un dato fra tanti: contro ventidue industrie automobilistiche nel 1922, sette anni dopo, nel 1929, ne esistevano solo tre enormi e poche altre molto

minori (1). Ancora poco tempo e il « New Deal » avrebbe iniziato, con le coraggiose leggi « anti-trust » rooseveltiane, la revisione del liberismo classico verso una struttura moderna, adeguata alle esigenze del tempo. Fino al crollo di Wall Street, dunque, possiamo dire che l'America portò al suo massimo sviluppo — anche a rischio, un rischio pagato dolorosamente colla depressione, di muoversi fuori tempo — una delle sue forze originali di civiltà, la spinta individuale derivata dallo spirito di frontiera così autorevolmente illustrato dal Turner. Col 1933 il « New Deal » apre la fase più interessante e drammaticamente viva della nuova storia americana, quella oggi impersonata dal secondo « New Deal » kennediano: l'integrazione dello spirito individuale in un sistema comunitario, l'accettazione, cioè, dei corpi sociali — si veda il ruolo sempre più importante assunto negli ultimi trent'anni dai sindacati — e della struttura massima della società nel suo insieme, lo Stato. Concordo con Vittorio De Caprariis, uno dei nostri studiosi più attenti all'evolversi della civiltà americana, nel mettere in guardia dal pericolo di adattare schemi europei ai mutamenti della società statunitense nella sua storia: essa ha forze autentiche e proprie e motivi originali che vanno in sè colti e seguiti, pur senza dimenticare i nessi con il parallelo svolgersi della civiltà europea, africana od asiatica (2). Il 1929 si pone quindi come un punto terminale, il 1933 come un punto di avvio: fra queste due date corrono alcuni anni inquieti, che esplodono nella elezione di Roosevelt investito d'un larghissimo mandato fiduciario.

Un'ultima considerazione sembra legittimo proporre: la società americana appare fortemente integrata; in altre parole, i varî piani si compenetrano vicendevolmente: il sociale, l'economico, il culturale, il politico, lo spirituale, proprio per la presenza di idee-forza vivamente radicate nella coscienza comune. Integrato, in particolare, risulta il volto dello spettacolo, dove teatro di prosa e di rivista, lirica e commedia musicale, palcoscenico e schermo presentano una continua osmosi fra loro. Ben diversamente accade nel nostro Paese, dove, per fare un esempio, musicisti moderni come Ghedini difficilmente scrivono musica da film, come accade in America, invece, per un Aaron Copland; e difficilmente un coreografo della Scala farebbe la coreografia d'una commedia musicale di Garinei e Giovannini. Una spiegazione c'è, e va ricercata nella struttura centralizzata dello spettacolo americano, che poggia sulle compagnie stabili delle grandi città, in pochissima comunicazione fra loro ed in ispecie affida ogni prestigio ai teatri d'un solo quartiere d'una sola città: Broadway, New York. Lo spettatore di provincia italiano, grazie al funzionamento, malgrado tutto, di alcune serie ed importanti compagnie di giro, sta al corrente delle esperienze più interessanti del teatro contemporaneo, segue i « giovani » o Gassman o la Proclemer; lo spettatore della provincia americana non conosce molto al di fuori di alcune rare « tournées » di grossi spettacoli musicali.

---

(1) cfr. in generale: FRANK THISTLETHWAITE: *The Great Experiment - Introduction to the History of the American People,* Cambridge, University Press, 1955; ed. it.: *Storia degli Stati Uniti,* Bologna, Cappelli ed., 1960.

(2) cfr. VITTORIO DE CAPRARIIS: *Prefazione* all'ed. it. dell'op. cit.; sui nessi, invece, fra America ed Europa cfr. VITTORIO DE CAPRARIIS: *Storia di un'alleanza,* Roma, Opere nuove ed., 1958.

Questo dura da più di sessant'anni, posto che ancóra all'inizio del secolo Boston, Chicago e qualche altro grande centro avevano una loro vita teatrale di rilievo; « ma in generale », già allora, « i membri della professione cominciavano a misurare il successo in base agli incassi di New York, e a stendere i copioni in base ai gusti del pubblico di New York » (3). Dopo mezzo secolo, la situazione rimane immutata e quando, nel 1951, fu celebrato il cinquantenario di Broadway, ci si accorse che, malgrado i grandi mutamenti sociali ed economici nonché nei gusti dello spettatore e nel diffondersi della cultura, « New York era ancora il centro teatrale del paese. Più che mai i produttori puntavano su Broadway, ed erano sempre meno interessati al resto dell'America. La provincia era degenerata in una specie di periferia incolta collegata a New York dalle due o tre città dove le commedie potevano essere sperimentate su pubblici vitali: un grande successo occasionale poteva avventurarsi ad ovest di Buffalo, dopo aver completato il suo ciclo a Broadway, o un celebre attore poteva osare di mostrarsi nelle vaste sale da musica o nei teatri privati che avevano sostituito i teatri dell'opera nel resto del Paese. Ma per la maggior parte, i produttori di Broadway si contentavano di vendere le loro commedie di successo al Cinema, per girare il paese in scatole metalliche piuttosto che nei treni sempre più costosi » (4).

Ecco dunque una caratteristica del cinema americano, fortemente differenziato in questo dal cinema europeo, che coll'avvento del sonoro si fa sempre più vistosa: il cinema inteso banalmente come « stampa del teatro », per usare un'espressione di G. A. Borgese, come strumento di documentazione e diffusione in condensato degli spettacoli di Broadway (quel che faceva negli stessi anni, vale a dire dal 1932 circa, per la narrativa il « Reader's Digest », la cui formula non poteva nascere che in America). In tal modo si ottenevano due risultati, quello di far conoscere in ogni angolo degli Stati Uniti edizioni di spettacoli che altrimenti non sarebbero giunte all'orecchio del vasto pubblico, e quello, non meno importante, di accrescere l'aura favolosa della sola città in cui quelle commedie potevano essere conosciute « de visu ». In tal modo, Broadway condizionava sempre più Hollywood ad essere, come le collane di libri a buon prezzo, utile ma in ritardo e certamente mai sollecitatrice di novità. L'avvento del sonoro favorì detta tendenza, che del resto era sempre stata presente anche durante il muto (pur se il cinema americano, più che l'europeo, nasce sulla ripresa all'aria aperta e sull'azione, insomma su Griffith). Il parlato consentiva infatti di mantenere il dialogo del palcoscenico, mentre i « divi » del muto, scopertisi una voce non fonogenica, erano costretti spesso a rapidi ed ingloriosi tramonti.

La preminenza dello sceneggiatore è un'altra delle conseguenze dell'avvento del sonoro sulla struttura industriale del cinema di Hollywood. Il cinema muto aveva conosciuto poco la figura dello sceneggiatore: nel cinema comico, ad esempio, le trovate infallibili, che facevano ridere a crepapelle al momento

(3) ALAN S. DOWNER: *Cinquant'anni di teatro americano*, Bologna, Cappelli ed., 1958. Più ampiamente cfr. EDMUND M. GAGEY: *Il teatro in America 1900-1950*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1954.

(4) DOWNER, *op. cit.*

giusto richiedevano un congegno spettacolare esatto, ma sappiamo che né Sennett né Roach utilizzavano un copione vero e proprio; al posto degli sceneggiatori avevano dei « gagmen » (come fu Capra agli esordi), che elaboravano le trovate, ma poi spettava al regista ed all'attore mettere a frutto le proprie qualità di improvvisazione per fissare quelle trovate sulla pellicola (5). Ma anche al di fuori del cinema comico, nel film « western », per fare un altro esempio, il « producer-director » aveva fra le mani un trattamento e nulla più.

L'uso del parlato comportava una basilare differenza nel modo di girare: il microfono doveva stare a ridosso degli attori perché la loro voce non apparisse lontana e distorta. Di conseguenza, le inquadrature non potevano essere variate a piacimento, secondo l'estro del regista o i suggerimenti dell'operatore, perchè ogni mutamento di inquadratura comportava lo spostamento del microfono. All'interno stesso dell'inquadratura, poi, il movimento degli attori non poteva essere improvvisato, perché doveva stare all'interno di determinate distanze fra persone e microfono. Ultima conseguenza dell'arrivo di questo « mattatore » che era il microfono fu che, se possibile, le inquadrature dovevano essere fisse; una carrellata od anche una semplice panoramica avrebbe infatti richiesto elaborati spostamenti di tutta la attrezzatura sonora. Nel film *Billy the Kid* (1930) di King Vidor la macchina da presa si muove non più di due o tre volte, ma in quell'occasione la scena non prevede parlato. Né è da trascurare che l'esigenza di ottenere un suono il più possibile puro, senza sottofondi di disturbo, consiglia sempre più di ridurre le riprese in esterno — dove il paesaggio favoriva la libertà di scelta dell'inquadratura da parte del regista e dell'operatore — e addirittura, come è diventata da allòra pratica costante di Hollywood, di ricostruire in interni gli stessi esterni.

Girare un film diventa un'impresa che richiede, più che un artista, un ingegnere (per riprendere un termine di Kulesciov), ed il « producer » per non sprecare i soldi nel rigirare scene venute male dal punto di vista fonico, impone una preparazione a tavolino ferrea, una sceneggiatura che sia come una commedia da mettere in scena. Di questo sistema vediamo ancor oggi la continuazione: se il regista, per ottenere maggior libertà creativa, tende, appena ha raggiunto un po' di prestigio, ad assumersi anche la fatica organizzativa del « producer » (in quegli anni era il caso di Lubitsch), il « producer », quando vuol meglio controllare il film, non fa, inversamente, la stessa operazione, non si assume, cioè, anche la regìa, bensì la sceneggiatura, considerata più importante.

In una prima fase, ciò non implica mutamento di uomini: Hollywood si limita a valorizzare meglio gli sceneggiatori o a chiedere ai registi di scrivere da sè le proprie sceneggiature. Si inventa, invece, una nuova professione, quella del dialoghista, per la quale si importano a peso d'oro gli autori di Broadway. A poco a poco, la funzione del dialoghista viene assorbita dallo sceneggiatore e il commediografo di Broadway, o in alcuni casi il romanziere da « best

(5) Sulla differenza fra il lavoro del « gagman » e quello dello sceneggiatore cfr. recentemente ARTHUR B. FRIEDMAN: *Interview with Harold Lloyd* in « Film Quarterly », Berkeley, University of California Press, vol. XV, n. 4, estate 1962.

seller », sostituisce il collega di Hollywood e tiene l'intero campo da solo. La modifica della struttura industriale del cinema è rimbalzata sulla struttura del singolo film, e gli autori di Broadway, ignari delle possibilità del mezzo, finiscono, specie nei primi anni, per avvilirlo sempre più a «stampa del teatro », con l'evidente rilievo che, trattandosi di un mezzo diverso legato ad un linguaggio diverso, le battute e le situazioni che in palcoscenico funzionano, sullo schermo dànno non di rado suono falso o almeno mostrano troppo facilmente la corda.

Il cinema americano, come s'è detto, aveva, per l'istintività artigianale di alcuni grandi « producers-directors », prima d'ogni altro capito in che direzione poteva svilupparsi un linguaggio proprio del film: Griffith con i suoi film storici e i suoi « westerns », Ince soprattutto con questi ultimi, Sennett e poi Roach con le comiche (e Sennett aveva, fra l'altro, trasformato un perfetto uomo di teatro come Chaplin in un uomo di cinema, facendogli assorbire le esigenze del mezzo) avevano fatto del cinema americano un prototipo. Non a caso, Griffith viene travolto dal sonoro: dopo aver realizzato parlato *Abraham Lincoln* (1930), senza riscuotere i trionfi del passato, *The Struggle* esce alla chetichella nel febbraio del '32 ed è tosto ritirato dalla programmazione, superato dalle nuove esigenze del pubblico. Più duttile, Mack Sennett pensa a rinnovarsi utilizzando sia il parlato che il colore e alla pura «slapstick » cerca di sostituire in qualche modo una certa dose di sofisticazione, e sa avvalersi degli effetti sonori, oltreché delle battute, per suscitare la risata. Sulla fase sonora di Sennett, che va dal 1928 al 1935 quando egli fallisce coinvolto nel crollo della Paramount a seguito della « grande crisi », esistono per lo più documenti scritti; pochissimi, invece, i film consultabili. Resta perciò aperto, per lo storico, l'interrogativo se fu questo un periodo di decadenza come sostiene James Agee o se l'adeguamento di Sennett alle nuove tecniche fu tale da consentirgli una nuova primavera artistica, come sostiene Bosley Crowther (6). E' comunque interessante notare come il vecchio « re delle comiche » avesse intuito che il cinema sonoro avrebbe riproposto al cinema un classico connubio del circo e del music hall, quello fra attor comico e musica. Solo che in luogo del « clown musicale », quali erano stati i Fratellini (e sarebbero stati i Marx), sarebbe sorta la nuova tipica figura del comico-cantante (e magari anche ballerino). Sennett, per parte sua, scopre Bing Crosby, già famoso cantante « crooner » radiofonico, come attore cinematografico. Soltanto che Sennett anticipa l'errore che sarà proprio di altri, vent'anni dopo, con Dean Martin, e cioè separa il cantante dallo sfondo comico del film, mantenendogli gli attributi sentimentali, di giovane romantico, che gli vengono dal repertorio sospiroso che interpreta; sicché lo spettatore che a teatro o alla radio gradisce quelle canzoni e quell'atteggiamento liricheggiante lo giudica mediocre e di pessimo gusto nel contesto d'una comica che dovrebbe essere tutta scatto e lepidezza. Tale è il giudizio che si ricava, ad esempio, da *Dream House* (1932) di Del Lord: il bagaglio è quello solito di Sennett, un giova-

---

(6) cfr. DAVIDE TURCONI: *Mack Sennett, il « re delle comiche »*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1961.

notto malaccorto in un ambiente, uno studio cinematografico (da Sennett a Roach a Chaplin si amava molto, allora, rifare il verso al mondo esagitato del cinema), dove la minima disattenzione provoca guai, e per finire un inseguimento classico, ricco di colpi di scena. Ciò che guasta è appunto Bing Crosby, elemento rallentatore e sfasatore d'una ricetta che deve avere sempre il medesimo « tempo di cottura » per riuscire.

Come Sennett stesso aveva avvertito, il tempo della « slapstick », della farsa breve, indiavolata e folgorante, era finito: il sonoro suggeriva un ritmo — anche per ridere — più disteso, e dunque una comicità « ragionata » anziché brutalmente istintiva. Ciò spiega come mai Hal Roach resistesse all'urto meglio del grande rivale: con Harold Lloyd e con Laurel e Hardy egli aveva già precorso l'esigenza d'un rinnovamento del comico nella direzione d'un maggiore approfondimento del personaggio e della umanità della situazione in cui il personaggio andava collocato. Harold Lloyd, col volto rifatto da una plastica facciale in seguito ad un incidente ed una mano artificiale, non era mai stato un mimo né aveva mai mostrato particolari doti di espressività: era però un uomo, e questo lo distingueva dai pur spassosissimi fantocci meccanici che finivano per essere, in una farsa basata solo sulla azione vertiginosa, gli attori di Sennett. Lloyd era un uomo, un riflesso satirico del giovanotto americano medio, e le sue disavventure divertenti e spesso addirittura esilaranti non impedivano, nella loro assùrdità propria d'ogni spettacolo comico, che lo spettatore si identificasse col personaggio. Del pari, Laurel e Hardy: certamente più ricchi di giuoco mimico nel felice contrappunto delle loro opposte individualità fisiche. Ma il loro contrasto-armonia non era soltanto di natura fisica e visiva: il grasso e il magro. C'era una diversità e complementarità morale e quindi una sostanza psicologica e spirituale dei loro personaggi ben saldati in coppia che, proprio perché costruita « in interiore homine » e non sul dato visivo poteva reggere ad un radicale mutamento di tecnica, adattarsi al parlato e trovarvi motivo di integrazione per l'effetto comico. Essi sfruttarono assai bene, infatti, sia il dialogo sia lo stimolo alla risata provocato da rumori, specie se asincroni (un rumore di stoviglie fragorosamente infrante nella cucina che non si vede, lo strombettare d'un'automobile, lo scrosciare dell'acqua da un rubinetto del bagno lasciato aperto, ecc.). *Helpmates* (1931) di James Parrott è, fra i tanti, uno dei loro « shorts » sonori maggiormente esemplari: dieci minuti di assoluta perfezione nel dosaggio di elementi visivi — capitomboli, acqua che annaffia gente vestita e via dicendo — e di elementi sonori e parlati, in un crescendo abile che, dall'iniziale riordino della casa di Hardy con la collaborazione dello « svitato » Laurel, giunge all'inevitabile catastrofe finale (che non è, come in Sennett, una esplosione di azione fine a se stessa ma acquista sapore comico dalla piena coscienza della disfatta nei protagonisti e soprattutto in Hardy).

Creato da Sennett e reinventato come « tipo » da Capra nel 1926, Harry Langdon fu, nel suo genere, unico e grande, ma proprio il suo « tipo », fuori tempo rispetto al periodo (in anticipo, per essere precisi), doveva rapidamente metterlo in disparte, riducendolo a « spalla » in un melanconico tramonto sino alla morte. Langdon — occhi tondi, ciuffetto, andatura sbadata — posse-

deva, sì, qualche elemento tipologico comune ad un altro comico, Stan Laurel: l'assurdità « metafisica », la lunare astrazione dalle leggi della logica e dai problemi quotidiani; tuttavia, dove in Laurel si poteva supporre una forte dose di finta innocenza, di astutissima sornioneria, in Langdon non era possibile scorgere secondi fini alla sua « disincarnazione », anche se a volte egli si provava alle piccole furbizie, pur senza gran successo. In *Hooks and Jabs* (1932) di Arvid Gillstrom egli passa indenne in un tremendo bar di pugilatori e tipacci, suscitando, sì, il finimondo ma con tante insperate coincidenze che la gente crede persino che egli abbia messo da solo tutti a knock-out. Tuttavia, il crepuscolarismo di fondo del personaggio abbisognava di film più sottili e sfumati, d'una dimensione diversa dalle comiche comuni che finivano, con la loro necessaria corposità, per soffocarne l'humour gentile. E infine, a Langdon non giovava molto la parola, laddove egli andava giuocato, come comico, sull'espressività del volto e della figura. Così, egli si tirò presto da parte; lo rivedemmo utilizzato, nel '40, quasi come controfigura di Laurel e certo come sostituto scelto per le sue affinità anziché per le sue personali differenze, in *Zenobia* (Zenobia), il primo film che Hardy girò senza il socio.

Il disegno animato e la crisi della « comica finale »

Possiamo dunque affermare che l'avvento del sonoro distrusse il grande cinema comico perché questo era condizionato alla tecnica del muto? Ciò è vero fino ad un certo punto. La verità è che la fioritura del cinema comico s'era basata sulla « two reels » o sulla « one reel », vale a dire sul cortometraggio, la classica « comica finale » accettata da tutti gli esercenti come il perfetto complemento di programma. Più che alla tecnica del muto, il grande cinema comico era rimasto fermo, dopo il passaggio con Griffith del film drammatico al lungometraggio, alla misura breve dei dieci-venti minuti. Fu questa ad essere messa in crisi in quegli anni, quando documentari e disegni animati rubarono a poco a poco lo spazio che gli esercenti dedicavano al complemento di programma. Fu principalmente il disegno animato a mettere in crisi la « comica finale ». Quando Disney, piccolo artigiano i cui filmetti venivano distribuiti fuori dei circuiti normali, abbandonò le fiabe per creare Mortimer Mouse, divenuto presto Mickey Mouse, il disegno animato cessò d'essere un film per bambini soltanto e divenne strumento moderno di satira di costume profondamente legata a motivi americani. A ragione Luigi Chiarini rilevava tempo fa come ingiustamente si sia passati dall'esaltazione finanche eccessiva di Disney che si faceva vent'anni or sono alla sbrigativa recente stroncatura che lo indica come il « Raffaello del cattivo gusto ». Che Disney con la industrializzazione di se stesso si sia guastato, inaridito, commercializzato, è vero — pur sempre con le dovute eccezioni: lo squisito stile figurativo da acquerello dei 101 *Dalmatians* (La carica dei cento e uno, 1961) — ed è vero che oggi la U.P.A. e la stessa M.G.M. di Tom e Jerry producono « shorts » più freschi e moderni; ma ciò non significa, secondo un malvezzo sempre più diffuso, rimettere in discussione anche un decennio, fra il '28

e la seconda guerra mondiale, in cui, piaccia o non piaccia, Walt Disney va posto fra i più significativi registi americani, rappresentativo, oltretutto, d'un gusto e di una mentalità. Mickey Mouse (Topolino), Donald Duck (Paperino), Goofy (Pippo) avevano la corposità dei protagonisti delle antiche favole; ne era riconoscibile a primo acchito, in altre parole, la precisa derivazione da tipi umani ciascuno diversamente emblematico. Specie nei primi anni, i cortometraggi di Disney, salvo alcuni decisamente fiabeschi come stile e soggetto, erano per lo più satirici ed attuali; altre volte, l'attualità era trovata dagli spettatori con immediato processo di identificazione. « *The Three Little Pigs* (I tre porcellini, 1933), che apparvero nel momento più nero della crisi economica, vennero immediatamente associati ad essa », scrive Lewis Jacobs. « Per molta gente questo film suggerì che soltanto costruendo una "solida casa" si poteva essere al riparo dal "grosso lupo cattivo" della fame e del timore. In un periodo di rovine finanziarie, di fallimenti e di disoccupazione, il messaggio dei "Tre Porcellini" era espressivo, specialmente dopo il famoso appello di Roosevelt agli americani, affinché riunissero le forze e non si perdessero d'animo. Il motivo conduttore del film: "Chi ha paura del vecchio lupo cattivo?" divenne di colpo un inno nazionale. Creato come fiaba per i fanciulli, il film divenne, per la forza delle circostanze e lo spirito dei tempi, un caloroso appello per il popolo di un paese turbato » (7). Si può dunque comprendere come, quando l'ancora poco noto artigiano Disney presentò sonoro nel settembre 1928 il terzo film di Mickey Mouse, *Steamboat Willie,* divenisse celebre di colpo e in pochi anni i suoi film tenessero il campo così diffusamente da mettere in crisi il vecchio cinema comico, superato dalla perfetta aderenza del disegno animato alla musica e dalla abilità di Disney nel creare delle « gags » basate sulla musica oltreché sul ritmo visivo. In *The Karnival Kid* (1930) l'ambiente d'un Luna Park è pretesto per una serie indefinita di variazioni e sorprese dove, sul filo del corteggiamento di Mickey Mouse a Minnie, le cose si trasformano, si animano, ballano sulla scia d'un brioso motivo musicale. Quando di lì a poco Disney aggiunse al suono il colore la sconfitta della « comica finale » fu completa, anche se essa non scomparve mai del tutto dai programmi di produzione (si veda, nell'ultimo decennio, la fortuna, nel mercato interno statunitense, delle « two reels » basate sui Three Stooges).

Il lungometraggio comico

Al cinema comico restava una sola strada da imboccare, quella del lungometraggio. I registi, però, restavano gli stessi e va detto che furono loro, più che i loro attori, a non sapersi adattare alla misura lunga: si pensi al dosaggio ed al ritmo delle comiche di Fred Newmeyer o di James Parrott, ed ai film sgangherati, pieni di rallentamenti, pause, ripetizioni, che gli stessi, con gli stessi attori, diressero dopo il '30. Questi film erano concepiti,

---

(7) LEWIS JACOBS: *The Rise of the American Film. A Critical History,* New York, Harcourt, Brace & Co., 1940; ed. it.: *L'avventurosa storia del cinema americano,* Torino, Einaudi ed., 1952.

invece che come un divertimento unitario di più ampia e complessa struttura rispetto all'antico, come un semplice « collage » di sequenze comiche, lunga ciascuna almeno una bobina, che venivano poi saldate insieme alla meno peggio, con un soggettino balordo e incosistente e coi vuoti fra « gag » e « gag » di cui prima si diceva.

Non mancano alcune eccezioni: *The Devil's Brother* (Fra' Diavolo, 1933) di Hal Roach e Charles Rogers, dove i registi, come nelle vecchie comiche, non si occupano molto della scenografia e dei costumi, ma sanno impostare strutturalmente bene la vicenda, sul filo dell'opera buffa di Auber, alternando scene sentimentali e scene francamente comiche con accorta dosatura di parlato e di cantato e sfruttando con alcune « gags » azzeccatissime (l'impiccagione di Stan, l'ubriacatura nella cantina, l'ascensione di Oliver sul terrazzino) le possibilità migliori della coppia Laurel e Hardy, contrappuntata da un esilarante Jimmy Finlayson nei panni del vecchio marito tradito e dalla sventurata Thelma Todd in quelli piccanti della moglie. Anche il precedente (e primo) lungometraggio della coppia, *Pardon Us* (Muraglie, 1931) di James Parrott, offriva nel complesso dei buoni spunti, ma in quel caso la « partenza » era più facile, trattandosi della parodia d'un film di grande successo dell'anno prima, *The Big House* (Carcere) di Hill. Con *Movie Crazy* (Follie del cinema, 1933) Fred Newmeyer faceva sprizzare a Lloyd le ultime scintille prima d'un lungo silenzio; e tutto il secondo tempo, con i disastri combinati da Harold al party in cui s'è infilato con l'invito d'un altro, è tenuto su un ritmo rigoroso, in cui la risata scocca immancabile al momento giusto, basandosi, secondo la vecchia ricetta di Roach, sulla previsione dell'effetto anziché sul suo arrivo di sorpresa: si pensi a tutto quel che viene fuori dalla marsina del prestigiatore erroneamente indossata da Lloyd e al ballo catastrofico di Harold con la matura moglie del personaggio importante.

Un attore che si adatta perfettamente al sonoro è, a mio parere, Buster Keaton, la cui impassibilità di fronte agli eventi, fossero pure un cataclisma, è maggiormente messa in luce da un universo ricco di rumori e parole, contro cui sta il suo aristocratico volto serio e silenzioso. *Dough Boys* (Il guerriero, 1930) ne è una riprova. Edward Sedgwick, un artigiano di buona razza che ha saputo di tempo in tempo adeguarsi, riuscendo a far ridere negli anni venti come negli anni quaranta, con Keaton come con Skelton, precipita Buster, che è il ricco sfaccendato Elmer, in piena prima guerra mondiale, sul fronte francese (dove, fra l'altro, Keaton aveva realmente combattuto). I motivi della farsa militare ci sono tutti, a partire naturalmente dal sergentaccio di ferro, che è qui il grosso Edward Brophy. Ma le « gags » sono molte e tutte fresche e funzionanti, fino alla pazza impresa di Elmer oltre le linee, quando trova a capo dei nemici il suo ex-maggiordomo e riesce a portar via il piano delle postazioni tedesche. Anche il finale, con Elmer tornato alla vita civile che presiede un importante consiglio d'amministrazione e il sergente ridotto a fare l'umile uomo di fatica, ha un suo « humour » innegabile.

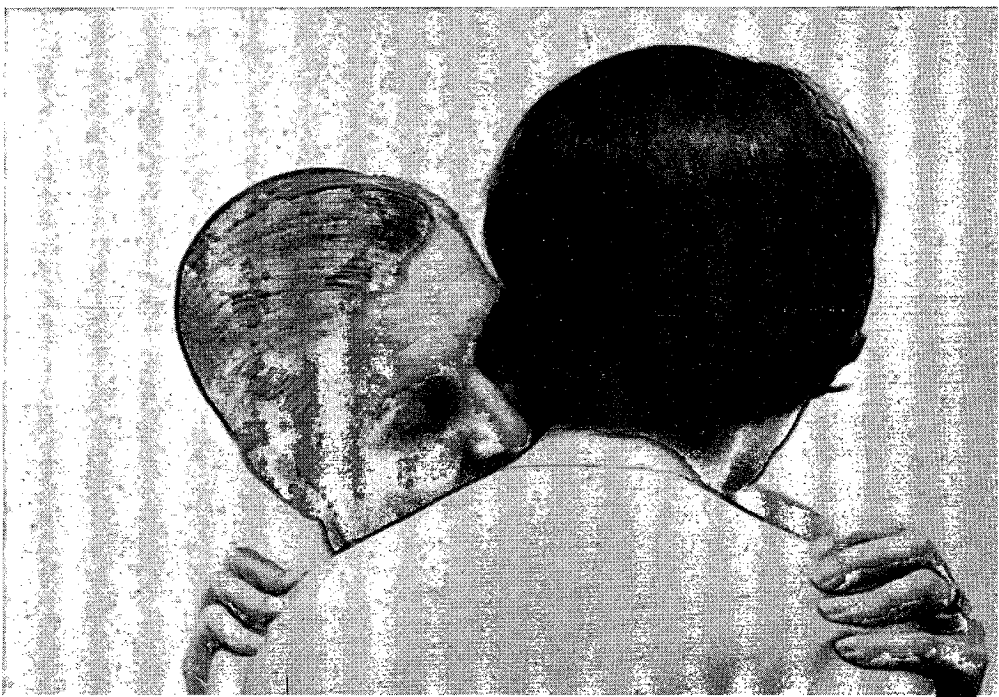
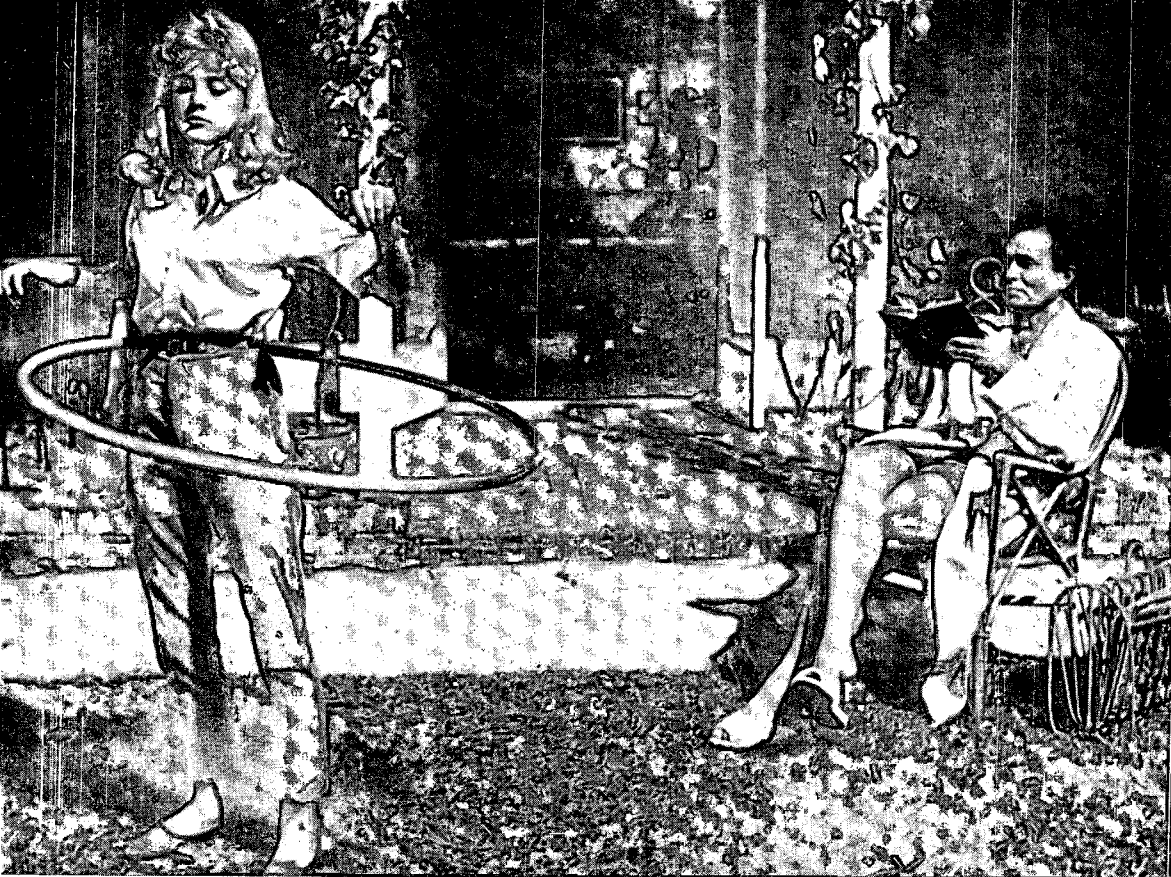
Quanto a Chaplin, un luogo comune vuole che, in virtù della sua ben nota diffidenza verso il « parlato », egli non abbia compreso le possibilità

Un leone a metà

Film in concorso: Da *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini (Italia), « Leone d'oro » ex-aequo. (*Marcello Mastroianni*).

FILM IN CONCORSO: Da *Cronaca familiare* di V. Zurlini (Italia). (*Jacques Perrin, Marcello Mastroianni*).

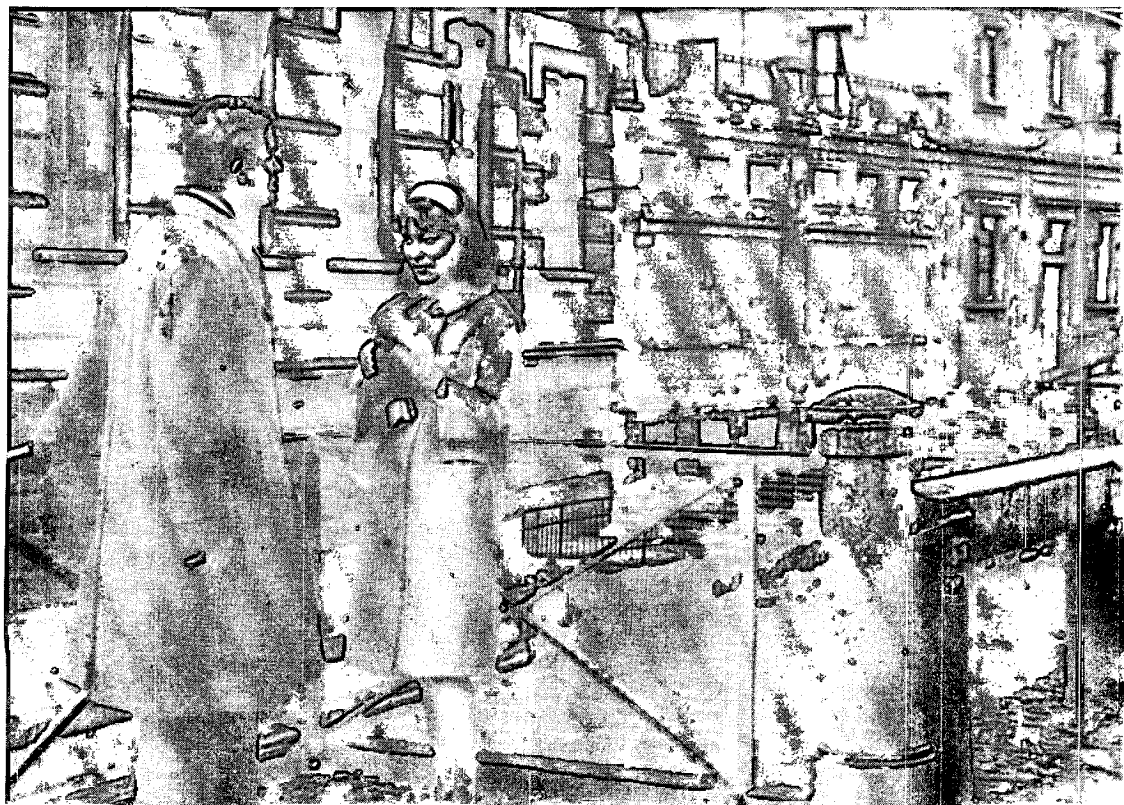
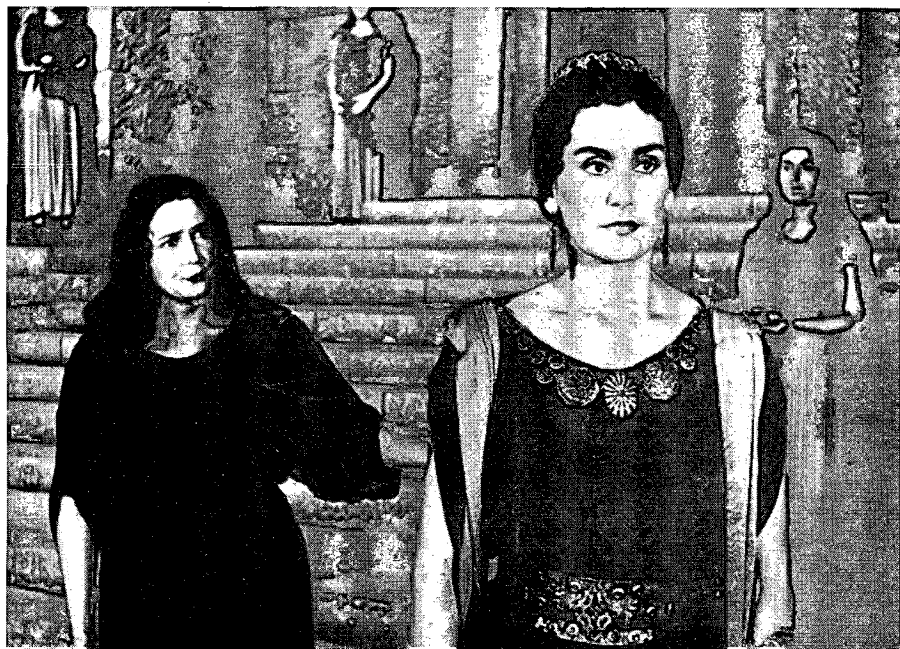
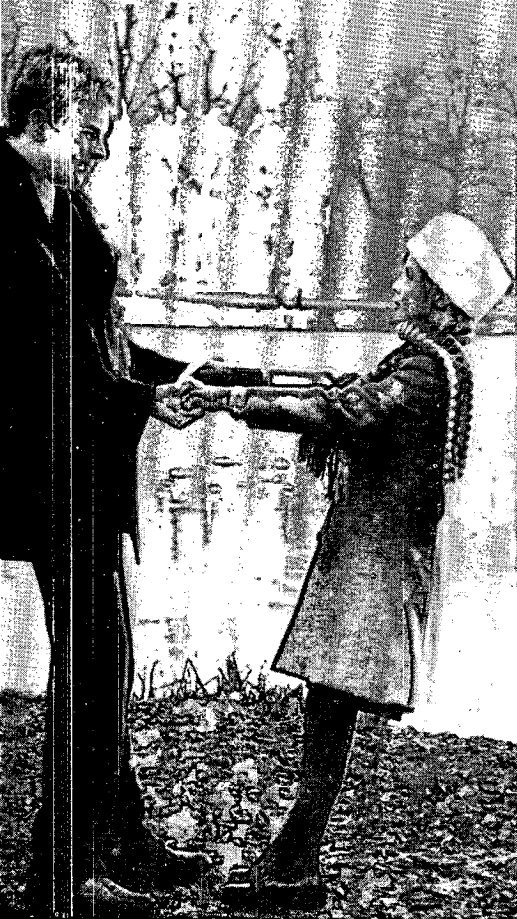
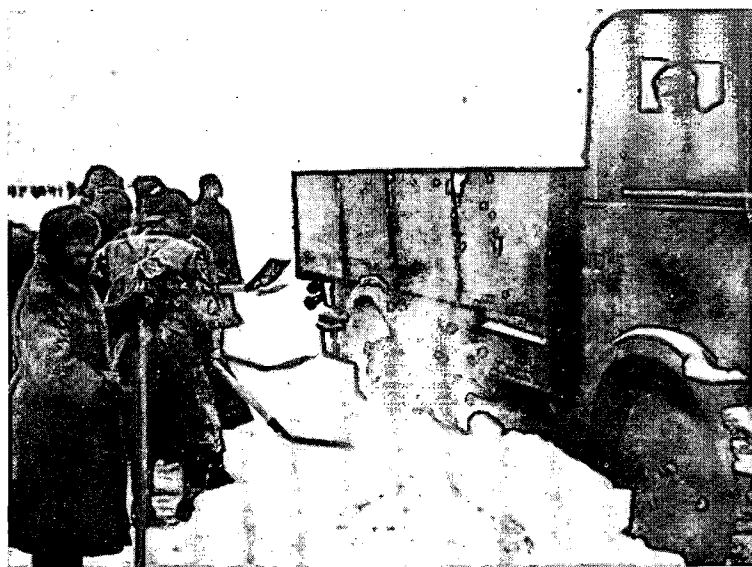
FILM IN CONCORSO: Da *Ivanovo detstvo* (t.l. L'infanzia di Ivan), opera prima di Andrej Tarkovsky (U.R.S.S.), « Leone d'oro » ex-aequo. (*Kolia Burliaev*).

FILM IN CONCORSO: Da *Vivre sa vie* di Jean-Luc Godard (Francia), premio speciale della giuria. (*Anna Karina*).

FILM IN CONCORSO: (*sopra*) Da *Thérèse Desqueyroux* di Georges Franju (Francia), Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile. (*Emmanuelle Riva*). - (*sotto*) Da *Birdman of Alcatraz* di John Frankenheimer (U.S.A.), Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile. (*Burt Lancaster*).

FILM IN CONCORSO: (*sopra*) Da *Lolita* di Stanley Kubrick (U.S.A.). (*Sue Lyon, James Mason*). - (*sotto*) Da *Term of Trial* di Peter Glenville (Gran Bretagna). (*Laurence Olivier, Hugh Griffith*).

Film in concorso: Da *Homenaje a la hora de la siesta* di Leopoldo Torre Nilsson (Argentina). (*Alida Valli*).

Film in concorso: Da *Liudi i zveri* (t.l. Uomini e bestie) di S. Gherassimov (U.R.S.S.). (*Nikolai Eremenko*).

Film fuori concorso: Da *West Side Story* di Robert Wise e Jerome Robbins (U.S.A.). (*Natalie Wood, Richard Beymer*).

Opere prime: (*sopra*) Da *Noz w wodzie* (t.l. Il coltello nell'acqua) di Roman Polanski (Polonia). (*Zygmunt Malanowicz, Jolanta Umecka*). - (*sotto*) Da *Una storia milanese* di Eriprando Visconti (Italia), film segnalato dalla giuria. (*Enrico Thibaut, Danièle Gaubert*).

Opere prime: (*sopra*) Da *Un uomo da bruciare* di Valentino Orsini, Paolo Taviani e Vittorio Taviani (Italia), film segnalato dalla giuria. (Di spalle: *Gian Maria Volonté*). - (*sotto*) Da *Elektra* di Ted Zarpas (Grecia). (*Kakia Panayotou*).

OPERE PRIME: (*a sinistra*) Da *Cybèle ou Les dimanches de Ville-d'Avray* di Serge Bourguignon (Francia), film segnalato dalla giuria. (*Hardy Kruger, Patricia Gozzi*). - (*a destra*) Da *La commare secca* di Bernardo Bertolucci (*Italia*). - (*sotto*) Da *Il mare* di Giuseppe Patroni Griffi (Italia). (*Umberto Orsini, Dino Mele*).

SEZIONE INFORMATIVA: (*in alto*) Da *Un coeur gros comme ça* di François Reichenbach (Francia), già vincitore della « Vela d'oro » al Festival di Locarno 1962. (*Abdoulaye Faye*). - (*a fianco*) Da *La lunga strada del ritorno*, documentario lungometraggio di Alessandro Blasetti (Italia).

SEZIONE INFORMATIVA: Da *Vaxdockan* (t.l. Il manichino) di Arne Mattsson (Svezia). (*Per Oscarsson, Gio Petré*).

Sezione informativa: Da *La Bandida* di Roberto Rodriguez (Messico). (*Katy Jurado, Maria Félix*).

Sezione informativa: (*sotto a sinistra*) Da *Uzavreli grad* (t.l. La città in fermento) di Veliko Bulajic (Jugoslavia). (In piedi: *Ilija Dzuvalekovski*). - Film fuori concorso: (*sotto a destra*) Da *Parigi o cara* di Vittorio Caprioli (Italia). (*Fiorenzo Fiorentini, Franca Valeri*).

espressive che il sonoro offriva al regista di cinema. Senza dubbio, è nel tardo 1940 che con *The Great Dictator* (Il dittatore *o* Il grande dittatore) Chaplin muterà il suo stile di recitazione per dare a Charlie la parola. Questo però riguarda la recitazione, non lo stile, il linguaggio di Chaplin regista nel suo complesso; egli infatti si serve subito, e bene, del sonoro sin da *City Lights* (Luci della città, 1931), come chi scrive crede d'aver dimostrato, rivedendo il luogo comune corrente, in un saggio di qualche anno fa. « *City Lights* non è un film sonorizzato, ma sonoro, concepito cioè con una visione assai matura della funzione espressiva della colonna (sia la musica che i rumori). Si ricordi la stupenda sequenza iniziale: una serie di tronfi personaggi ufficiali sta inaugurando un monumento: essi si avvicendano al microfono dicendo le solite cose retoriche ed inutili. Chaplin sottolinea questa loro vacuità con due elementi: un lamento di sassofono che dà l'illusione d'un parlato comicamente gracchiante ed indistinto ed una frase musicale di irridente marca rossiniana (frase che tornerà altre volte nell'opera, a sottolinearne i momenti più ironici). Si ricordi ancora la sequenza notturna del fiume, quando il vagabondo convince il ricco a non suicidarsi: l'esortazione alla vita è concentrata in tre elementi integrantisi: l'atteggiamento mimico di Charlie (che per un momento pare trasfigurarsi lasciando le spoglie di pagliaccio ed acquistando intera la sua dimensione umana), la didascalia « Domani gli uccelli canteranno » e la frase musicale ampia e distesa, di palese derivazione pucciniana. Non si può dire che Chaplin sia un compositore di grande inventiva; i suoi temi, una ventina, si affidano a diverse reminiscenze: ma ha la capacità di fonderli col racconto, rendendoli indispensabili. Si veda quel pudico, discreto intrecciarsi di occhiate fra lei e lui, nel finale, in un lento alternarsi di piani, dove la musica ha una funzione essenziale » (8).

Era logico che, comunque, il cinema sonoro esprimesse dei suoi comici, assolutamente sciolti da ogni vincolo con la tradizione. Non pensiamo tanto a brevi meteore come Eddie Cantor, che rimane soprattutto come un grosso nome delle riviste di Ziegfeld, il classico comico che appare in scena circondato da uno sciame di belle ragazze e il cui successo sta nel contrasto fra la sua stolidità e la loro bellezza aggressiva e trionfante. Cantor ebbe successo anche sullo schermo, anche se non per molto, ma in fondo i suoi film, secondo quel che si è scritto più sopra del cinema utilizzato come strumento di diffusione degli spettacoli di Broadway, non furono che l'ampliamento e la documentazione dei suoi successi di palcoscenico, a cominciare dal suo film più famoso, *Whoopee* (id., 1930) di Thornton Freeland, con Clara Bow, che derivava pari pari dal fastoso « musical » che in suo onore aveva allestito Ziegfeld due anni prima. No, i protagonisti più caratteristici del rinnovamento del film comico sono i Marx Brothers. Prima quattro — Zeppo, Chico, Harpo, Groucho — poi tre, essendosi Zeppo dedicato agli affari, e oggi, morto Chico e in pensione Harpo, ridotti al solo Groucho che si è rifatta una carriera come presentatore televisivo. I Marx, figli d'arte, venivano dalla tradizione dei « clowns » musicali, e nei loro film riuscirono sempre ad infi-

(8) Ernesto G. Laura: *Luci della città* in « Rassegna del film », Torino, n. 23, agosto-settembre 1954.

lare un patetico numero d'arpa di Harpo ed un virtuosistico assolo per pianoforte di Chico. I loro punti di contatto con la tradizione, però, si fermano qui e qui comincia la carica rivoluzionaria apportata al cinema comico americano, attraverso l'assurdo eretto a sistema attraverso situazioni fuori di ogni logica, quasi astratte, ed una intelligente contrapposizione di tre tipi umani diversi: il sornione e sicuro di sè Chico, il fantasioso, lunare Harpo, che non pronuncia mai parola, lo sbruffone e gaudente Groucho. L'universo abitato dai Marx diventa folle appena è attraversato da uno di loro; ma il loro segreto è di far accettare come normale la loro follia. Essi non disdegnano nulla del vecchio repertorio — inseguimenti, capitomboli, qui pro quo, travestimenti — e mescolano tutto alternando sequenze dinamicamente mozzafiato a pause sentimentali, intreccio con qualche logica a situazioni paradossali e a trovate impossibili. Tuttavia a buon diritto la loro fortuna si sviluppa nel primo decennio sonoro, in quanto buona parte dell'originalità della loro formula sta nell'utilizzazione particolarissima del parlato: un dialogo senza senso, dove « una parola ne suggerisce un'altra, questa ne suggerisce una terza, e così il dialogo si spiana veloce fino a che qualcosa di assolutamente incoerente con ciò che prima si diceva porta al diapason. Quest'apparente improvvisazione non è senza rapporto con quest'epoca di rivolgimenti e di protesta contro l'irreggimentazione dell'individuo », scrive Lewis Jacobs (9). In *Duck Soup* (1933) di Leo McCarey — film inedito in Europa come tutti i loro primi e che chi scrive ha potuto vedere qualche anno fa a Cannes — si ha la piena misura di come il loro talento, che sembra portato all'astrazione, possa servire utilmente ad una satira dai bersagli precisi. Ma anche *Horse Feathers* (1931) di Norman Z. McLeod, realizzato quando ancora molti registi ed attori facevano del mezzo sonoro un impaccio verboso anziché un nuovo strumento espressivo, rivela abbastanza delle qualità dei Marx, pur essendo tratto da una commedia musicale di successo e la segua abbastanza fedelmente con tanto di immancabili assoli e duetti canori. Le stramberie di Harpo accalappiacani che blocca il traffico in maniera insospettata, di Harpo e Chico che vanno per sequestrare due giocatori di rugby e vengono sequestrati, di Groucho rettore d'un college universitario allineano « gags » a non finire e soprattutto puntano sulla comicità esplosiva e continua di due sequenze, quella della lezione di anatomia e quella della partita di rugby.

Il « western »

Accanto al comico, un altro genere che entra in crisi — sia pure temporaneamente, perchè nel 1939 John Ford girerà *The Stagecoach* (Ombre rosse) e nel secondo dopoguerra nuovi motivi di splendore saranno trovati grazie alla riproposta del filone in chiave psicologica — è il « western ». Fondato sull'azione pura per eccellenza, dimentico d'ogni vera creazione di personaggi a favore di tipi e situazioni eternamente ripetuti, fino alla identificazione dell'attore con il suo personaggio, il « western » non poteva che attraversare momenti difficili nell'istante in cui Hollywood sceglieva come fonte abituale

(9) Jacobs, *op. cit.*

di ispirazione i palcoscenici di Broadway. Il dialogo bloccava inesorabilmente i divi-cowboys e le maggiori esigenze spettacolari rendevano inadeguate le modeste scenografie dei film della prateria (come era avvenuto per i « décors » delle comiche finali). Tuttavia, l'elemento più condizionante era la sana povertà dei soggetti e degli sviluppi di sceneggiatura, anzi l'assenza stessa, come per le comiche, d'un autentico lavoro preliminare di sceneggiatura. « Il western », scriveva King Vidor, « attraversa oggi i giorni più critici... I film muti del West si potevano accontentare di semplici trame tanto era intensa in loro l'azione. Con l'avvento del sonoro il dialogo deve dare una profondità alla trama. Sicché la nuova tendenza, nel realizzare film sulle avventure nelle praterie, deve approfondire i caratteri e le situazioni storiche » (10). *Billy the Kid,* realizzato appunto da Vidor nel 1930, doveva essere il film-manifesto del « western » più complesso ed invece risulta, visto oggi, la conferma d'una crisi. Fuori della genuina semplicità della « horse opera », la grande casa che lo produsse, la M.G.M., volle fornire a Vidor, già illustre dopo *The Big Parade* (La grande parata, 1927), tutti i mezzi d'un film di impegno commerciale. Il soggetto, legato come desiderava Vidor a fatti e personaggi storici, si basava su un libro autorevole, la « Saga of Billy the Kid » di Walter Noble Burnes; per i dialoghi fu scritturato un commediografo di cartello, Charles MacArthur; la scenografia era d'un Cedric Gibbons; il « cast » poggiava sul giovane Johnny Mack Brown e sul già famoso Wallace Beery che da qualche tempo andava saggiandosi in parti drammatiche. Le scaramuccie e gli scontri fra il primo, il fuorilegge, ed il secondo, l'avversario-amico sceriffo Garrett, sono, specie per l'abilità sorniona di Beery, fra gli elementi più godibili d'una pellicola che ha ben poco da annoverare all'attivo, fatta eccezione per la sequenza, abbastanza densa di pathos, dello storico assedio della casa dei McSween. Lo scrupolo di documentazione, la solidità del film quanto a requisiti industriali, tutto ciò non vale a riscattare la pellicola della mancanza di spontaneità e di calore. Ci si accorge benissimo che le capacità direttoriali di Vidor sono mortificate di continuo dalle imperative esigenze del mattatore nascosto in alto, oltre i limiti dell'inquadratura, il microfono: e perciò l'inquadratura è fissa e molto parlata e quindi statica con la conseguenza d'un ritmo fiacco per non dire inesistente.

L'impiego dei rumori naturali

Che Vidor fosse un regista di grandi qualità, anche se via via con l'andar degli anni verrà sempre più esaurendosi, è dimostrato da *Hallelujah* (Allelujah, 1929), che ad ogni rilettura si conferma opera « anticipatrice e fondamentale », come la definisce Giulio Cesare Castello, in polemica con una parte degli

---

(10) cit. in MARCEL LAPIERRE: *Antologie du cinéma. Retrospective par les textes de l'art muet qui devient parlant,* Paris, La nouvelle edition, 1946. Sul clima in cui Vidor preparò *Billy the Kid* cfr. KING VIDOR: *Mabel Normand morta e Billy the Kid vivo* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 95, 1° ottobre 1952.

storici (11). Questi ha voluto ravvisare nel capolavoro di Vidor un tentativo, a parte le qualità drammatiche di alcune sequenze che nessuno contesta, di fissare per sempre, attraverso la vasta diffusione del cinema, il negro americano in una tipologia infantile e « sottosviluppata ». E' ad esempio l'opinione di Jacobs — su cui si sono conformati altri, spesso sulla base di lontani ricordi — secondo il quale si tratta di un film « melodrammatico e pieno di tutte le idee convenzionali del bianco sul negro cantante di *spirituals* e giocatore di dadi ». Del resto, la « querelle » sull'essere *Hallelujah* pro o contro i negri dura da quando uscì, e trovò anche allora la critica schierata in campi avversi. Si può però ricordare che « alcuni scrittori della stampa negra lo consideravano... come un passo avanti nella lotta per l'avanzamento dei negri nel cinema » (12), e che chi voleva fare film razzisti li faceva molto esplicitamente, come è il caso di *Prestige* (Prestigio di razza, 1932) di Tony Garnett. La verità è che King Vidor non voleva fare un film sociale; partito da interessi musicali, si poneva piuttosto l'interrogativo di quale retroterra spirituale e morale generasse un certo tipo di musica. Zeke non è, d'altra parte, il negro stupido della tradizione, allegro quando beve e balla e melanconico dopo la sbornia, pronto a litigare e facile a farsi imbrogliare; pur nella sua semplicità psicologica (ricordiamo che non è un intellettuale ma un contadino e che l'azione si svolge nella sepolta provincia del sud), è un uomo inquieto e tormentato, che vive fino in fondo, e non superficialmente, la sua passione per Chick: Vidor ci dà, pur con alcune forzature che sarebbe ingiusto disconoscere, un ritratto d'uomo, ed in ciò accosta un pubblico, allora ancora lontano dal dibattito sul problema razziale, ad una visione realistica del negro nient'affatto felice e servo sciocco, ma con sue inquietudini, debolezze, dolori di respiro universale. Questo spiega anche la scelta della musica, che è per lo più di intonazione religiosa e mistica. Attraverso dunque una interpretazione sociologica della musica sacra negra, Vidor può mettere in luce assai bene le ragioni costitutive del « revivalismo » e la fondamentale componente sensuale della profonda religiosità negra (sensuale anche nel senso migliore, di preghiera che parte dalla persona nella sua indissolubile unità spirituale-corporale ed abbisogna perciò anche del corpo, della danza, del movimento). Su questo punto, d'altronde, definitivo ed insospettabile ci sembra il particolareggiato saggio che Giorgio Signorini ha dedicato al film dall'angolo visuale proprio della base realistica con cui è rappresentato il mondo particolare dei predicatori ambulanti nel sud americano (13). Ai fini del presente studio interessa però notare come, agli inizi del sonoro, Vidor fosse mosso a realizzare un'opera del genere da interessi, come s'è detto, musicali, colpito dalle positive esperienze del disegno animato e pro-

---

(11) GIULIO CESARE CASTELLO: *Premessa* al Catalogo della Retrospettiva dedicata alla « Nascita del cinema sonoro negli Stati Uniti d'America », Venezia, Mostra internazionale d'arte cinematografica, s.d. (ma 1962).

(12) PETER NOBLE: *The Negro in Film,* London, Skelton & Robinson ed.; ed. it.: *Il negro nel film,* Milano-Roma, fratelli Bocca ed., 1955 (anche come numero speciale della « Rivista del cinema italiano », Roma, anno IV, n. 2-3, aprile-settembre 1955).

(13) GIORGIO SIGNORINI: *Il predicatore di Hallelujah,* in « Cinema Nuovo », Milano, n. 128, 1° aprile 1958.

ponendosi, come in quelli, di basare non di rado il visivo sulla musica e perciò di adoperare un visivo non naturalistico, ricorrendo, ove occorresse, anche alla deformazione, secondo le più vive esperienze dei pittori a lui contemporanei. Storicamente, quindi, il film ha una duratura importanza nello sviluppo del linguaggio del sonoro, sia per il rapporto immagine-musica che per l'utilizzazione espressiva dei rumori naturali. « Rifiutando di lasciarsi sopraffare dall'invadenza del microfono, egli mantenne la macchina da presa al primo posto », rileva il Jacobs. « In un'epoca in cui la maggior parte dei registi aveva idee confuse circa le relazioni fra scena e suono, egli concepì il suo film largamente e propriamente in termini di movimento integrato dal suono » (14). Ricorderò per tutte la sequenza della predica di Zeke in cui egli ricorre all'immagine del treno che porta all'inferno, dove il gioco mimico dell'attore, legato al ritmo della canzone, si comunica agli astanti in un crescendo ottenuto con la perfetta e graduale fusione di ogni elemento audio-visivo, e la sequenza dell'inseguimento del rivale nel bosco, dove, nel totale silenzio del parlato e della musica, acquistano valore espressivo il respiro dell'inseguito ed i rumori delle frasche e degli sterpi calpestati.

L'impiego dei rumori naturali assume una funzione espressiva anche in *Sunrise* (Aurora, 1927) di Murnau, iniziato muto e poi sonorizzato senza che l'aggiunta del sonoro risultasse posticcia e fastidiosa, ma anzi cogliendo l'occasione d'un ulteriore arricchimento del linguaggio. Si potrebbe rilevare che i film girati muti e poi dotati di colonna risultano in generale più funzionali dei film espressamente realizzati per valorizzare la colonna. Nel primo caso, infatti, non v'è la schiavitù dell'attrezzatura microfonica a condizionare il ritmo e la durata delle inquadrature, nè l'invadenza del dialoghista a spingere ad un eccessivo parlato. Il regista si serve « a posteriori » della colonna se ed in quanto e nei punti in cui questo gli serve veramente. Non è solo un fenomeno di Hollywood: in Gran Bretagna Alfred Hitchcock ci dà un esempio singolare di montaggio del suono asincronico e in funzione di « suspense » proprio in un film, *Blackmail* (1929), iniziato a girare, e dunque pensato e sceneggiato, come muto. *Sunrise* è tratto da un romanzo di Sudermann, scrittore tanto sopravvalutato quando il naturalismo era in auge quanto stroncato nei decenni successivi, ma di cui, anche a tenerci fuori da un giudizio complessivo, qualche romanzo è senz'altro da ascrivere al meglio della narrativa tedesca inizio di secolo. Come Lubitsch e gli altri tedeschi arrivati ad Hollywood, Murnau cercava di salvare il proprio mondo culturale e poetico dalle contaminazioni d'un cinema industrializzato e spersonalizzante. Nel caso di *Sunrise* la coerenza di Murnau è da cercare nella splendida prima parte e nel pur melodrammatico finale, mentre frutto di compromesso è tutto il nucleo centrale ambientato in una grande città americana. Secondo una moda letteraria che credeva di universalizzare personaggi e situazioni astraendoli da un concreto storico-ambientale, in *Sunrise* campeggiano, senza nome e cognome, « l'uomo », « la moglie », « la donna di città ». La vicenda ha i toni forti del naturalismo tedesco: un brav'uomo, ammaliato

(14) Jacobs, *op. cit.*

da una vampiresca donna di città, pensa di ammazzare la moglie ma poi glie ne manca il coraggio; lei, inorridita, scappa nella vicina metropoli dove il marito la insegue; i due finiscono per « riscoprirsi » ed amarsi ancor più teneramente. Al ritorno, mentre attraversano il lago davanti a casa loro, una tempesta li disperde e fa temere all'uomo che la moglie sia morta annegata, ma alla fine la donna viene ritrovata viva. Conforme al suo temperamento lirico, il regista tedesco costruisce per primi piani, mai esternamente descrittivi bensì in chiave psicologica, il sorgere del proponimento omicida nell'uomo. La sequenza della gita in barca dove dovrebbe accadere il fatto è esemplare d'uno stile mai, appunto, naturalistico come in Sudermann ma tutto teso ad esprimere, più che i fatti, le loro rispondenze emotive nei personaggi. Sovrabbondante è, semmai, la sequenza della tempesta, dove Murnau sembra preoccupato di fare spettacolo, montando una materia densa di « suspense » con lo scopo di sbalordire lo spettatore. Al centro, come si diceva, il film sembra diretto da una mano diversa; in luogo della sintesi poetica della prima parte, v'è una diffusa narrazione bozzettistica del ritrovato rapporto fra i coniugi: il luna park, l'inseguimento del porcellino nel ristorante, la seduta dal fotografo ed il salone di lusso del barbiere, sono tutti episodietti garbati, di intimistico sapore, che possono richiamare il tono di *Lonesome* (Primo amore, 1928) di Paul Fejos. Murnau dà prova di saper essere un buon regista « normale », capace di quella accorta mescolanza di dramma, di sentimento e di « humour » che sarà la formula più felice della Hollywood del decennio successivo; ma, è chiaro, questo è grande artigianato, laddove nella prima parte la concentrazione espressiva della materia giungeva ad una vera resa lirica. *Sunrise* non è opera unitaria, dunque, ma egualmente viva anche nello scompenso di parti e di toni, egualmente degna di restare nella storia del cinema e del suo autore. Oltre alla musica di Hugo Riesenfeld, è da ricordare l'impiego dei rumori stradali come sottofondo alle sequenze cittadine e specialmente l'eccitato strombettio dei clacson durante un ingorgo stradale, nonché l'integrarsi con la musica del mugghio della tempesta nella spettacolare sequenza di cui si è detto. Un film da ricordare anche per l'interpretazione: il « cowboy » George O'Brien regge assai bene la difficile prova della prima parte, quando da buon padre di famiglia viene indotto a mutarsi in assassino; e quanto a Janet Gaynor, è adattissima alla figura patetica e spaurita della moglie.

Una parola, infine, è da spendere sul significato tematico del film. Murnau, dopo aver cantato in patria la dissoluzione d'una società borghese alla vigilia del nazismo e l'arrivo dei mostri, proponeva al « nuovo mondo », massicciamente industrializzato, il mito idillico della semplicità campagnola, di un'ambiente primitivo e sereno che solo chi abita nella grande città — nel caso, la seducente tentatrice — può mettere in crisi. Una siffatta fiducia romantica nella natura sarà riaffermata polemicamente nella fuga del regista da Hollywood alla ricerca dell'Eden perduto a Tahiti. Ma anche *Tabù* — girato nel 1931 con Flaherty — è amaro: nelle isole « felici » la nativa spontaneità è compressa e combattuta dalle regole inumane delle superstiziose religioni indigene e dalla protezione ad esse accordate, per amor di quieto

vivere, dall'« uomo bianco ». E' un'altra voce che si aggiunge, quella di Murnau, alle ultime difese dell'individualismo romantico che la storia, in quegli anni, andava distruggendo con le ultime superstiti vestigia del secolo precedente, travolto dalla prima guerra mondiale (15).

Tornando all'impiego dei rumori naturali, esso forniva nuove possibilità ad un genere che col sonoro sarebbe diventato stabile complemento di programma: il cine-giornale di attualità. Ho presente un « servizio » del cinegiornale della Fox del 1928, il « Fox-Case-Movietone Talking Newsreel », su *The Epsom Derby* 1928. E' un piccolo gioiello, specie se rapportato all'anno di realizzazione: dallo spunto di cronaca della più importante manifestazione ippica inglese il discorso si allarga alla descrizione del mondo delle corse: il bookmaker, lo scommettitore, la spettatrice elegante, e via dicendo, rinunciando del tutto ad ogni sovrapposizione di commento parlato all'immagine e servendosi invece della gente ed in genere dei rumori più varii che si possono cogliere attorno ad una pista in giorno di gara.

Il film musicale

In ogni caso, poiché il sonoro nasce prima del parlato ed il parlato, finché non ci si libera dall'inquadratura fissa, diventa una remora, è naturale che si sviluppi copiosamente un filone a cui Hollywood rimarrà particolarmente legata anche nei decenni successivi: il film musicale. Il programma Vitaphone con cui la Warner Bros presentò al pubblico il cinema sonoro nella memorabile sera del 7 agosto 1926 comprendeva infatti un concerto di Mischa Elman e del tenore Martinelli oltre ad altri brani musicali, ed accadde spesso nei primissimi anni della novità tecnica che i produttori registrassero su pellicola singole esecuzioni di uno o due « pezzi » eseguiti da un celebre cantante (Beniamino Gigli fu uno dei primi) o da un solista egualmente di grido. Nello stesso modo si procedeva per i grandi attori, riprendendo, con la fissità documentaria che potrebbe oggi essere della televisione, una scena « da mattatore » di un testo di successo oppure classico. In una serata successiva, John Barrymore, che nel primo programma s'era visto recitare un brano del « Don Juan », campeggiava da solo nel primo film lungometraggio, sonorizzato peraltro ancora con dischi anziché con colonna; ed era appunto *Don Juan* dell'ex-operatore Alan Crosland, un piacevole filmone avventuroso, ambientato in un'Italia di cartapesta, che, benché si fregiasse nei titoli di testa del nome autorevole di Byron come fonte essenziale, altro non si proponeva che di emozionare, commuovere e divertire. La musica era quella che oggi chiameremmo più tipicamente « da film » nel senso più banale, e cioè meramente descrittiva. Ci interessa maggiormente il successivo film di Crosland, *The Jazz Singer* (Il cantante di jazz), presentato il 6 ottobre dell'anno successivo, che, oltre ad essere su colonna, presentava parzialmente anche il parlato. Fu un fenomeno transitorio e curioso; il regista si serviva del parlato solo nei momenti in cui le battute cadevano immediatamente prima, dopo

---

(15) su *Tabù* cfr. diffusamente, fra agli altri, OSVALDO CAMPASSI: *Tabù* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 1, 25 ottobre 1948.

o in mezzo ad una canzone, mentre per il resto del film ci si serviva delle didascalie e della consueta recitazione leggermente caricata. Questo fatto era probabilmente determinato dal desiderio di valorizzare maggiormente il dialogo limitandolo ad alcuni momenti-chiave e anche dal non ancora risolto problema del movimento della macchina da presa in relazione alle esigenze foniche. Comunque, *The Jazz Singer* non assume soltanto un contingente valore di curiosità: nel suo dichiarato artigianato spettacolare esso è strutturato in modo da costituire un prototipo non solo per vere e proprie imitazioni (ad es. *Lucky Boy* di Taurog e Wilson di due anni dopo, dove George Jessel, sceneggiatore e protagonista, rifà sfacciatamente il film di Crosland fino a porvi al centro una canzone sentimentale intitolata « My Mother's Eyes », laddove « Mammy » era stato il motivo a cui s'era legato il successo di Al Jolson), ma per tutto un genere. La formula coniata da Crosland, sulla scorta della commedia di Samson Raphaelson, è quella di raccontare la biografia d'un cantante (nel futuro sarà anche una ballerina o un comico) dalle umili origini al successo, ripulendo il personaggio di ogni terrena velleità di carriera e idealizzandolo quasi fosse un « sacerdote » dell'arte. La vicenda è condotta con molto patetismo e scandita puntualmente dalle più popolari canzoni del « divo » prescelto, nel caso Al Jolson. L'idealizzazione di Jack Robin, tale è il nome del personaggio, è compiuta quando se ne fa il figlio d'un cantore di sinagoga, destinato a succedere al padre, e che, pur fra l'iniziale incomprensione della famiglia, intende dimostrare che il canto religioso ebraico è ugualmente dignitoso eseguito fra un numero e l'altro di piccanti « girls ». Non occorre ricordare che la sequenza culminante, secondo un'abile gradazione degli effetti spettacolari (che è appunto la « qualità » tutta hollywoodiana che fa resistere il film al tempo), è quella in cui la madre piangente viene a sentire il figliolo e questi, truccato da negro, canta il citato « Mammy » (16).

The Jazz Singer proponeva, nei limiti dettatigli dai propositi « di cassetta », un genere che, pur utilizzando gente ed anche « numeri » di derivazione teatrale, teneva ben conto delle diverse possibilità del cinema. Tuttavia la tendenza ad adoperare il cinema come diffusore degli spettacoli di Broadway senza grandi adattamenti finì per farsi avanti da padrona. Ne costituirono esempi — naturalmente mediocrissimi — i due filmoni, zeppi di « sketches » appiccicati l'uno all'altro e di « divi » a centinaia, *The Show of Shows* (La parata delle nazioni, 1929) diretto da Adolfi per la Warner (che frattanto nel 1927 aveva presentato anche il primo film « all talking », interamente parlato, *The Lights of New York*, un mediocre « giallo » di Bryan Foy) (17) e *Paramount on Parade* (Paramount Revue, 1930) di vari registi, fra cui Lubitsch. La macchina da presa è piazzata di solito frontalmente e varia

(16) su questo film cfr. diffusamente: TOM GRANICH e ROBERTO LEYDI: *Il cantante di jazz - Il cantante pazzo* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 53, 30 dicembre 1950.

(17) Vale però la pena di sottolineare l'« humour » macabro — che anticipa il gusto di *The Trouble with Harry* (La congiura degli innocenti) di Hitchcock e di tanti altri film anglosassoni recenti — della scena in cui la polizia fa irruzione nella bottega d'un barbiere dove è stato appena commesso un omicidio. Non sapendo come occultare il cadavere, il barbiere lo issa sulla poltrona, lo insapona e si mette a fargli la barba.

da un totale ad un piano ravvicinato senza in genere spostarsi lateralmente per non mostrare le quinte o il pubblico; i due film hanno dunque un linguaggio inesistente, anche se nel secondo, anche per la presenza di qualche regista di talento, si cerca di non far pesare il palcoscenico e si realizzano anche degli episodi non teatrali. Assai gustoso, ad esempio, quello che mette in burla i più celebrati interpreti di film polizieschi dell'epoca, da Clive Brook a Warner Oland a William Powell. Si è davanti, nondimeno, a due film in sé brutti che possono servire utilmente — ed in tal senso essere addirittura insostituibili — come documento visivo d'un periodo del teatro leggero americano. L'aggiunta del Technicolor — impiegato decorosamente — in alcuni quadri coreografici rende ancor più utile il documento, che ci riporta ad un teatro di varietà — quale ancor oggi ho potuto vedere in auge, malgrado gli anni, al Radio City Music Hall di New York — dove ancora il successo è dato non dal significato o dall'eleganza d'una coreografia bensì dall'imponente numero di « girls » che letteralmente tappezzano la scena e dal loro stupefacente sincronismo di movimenti. Da tale punto di vista, si può ricordare, in *Paramount on Parade,* il quadro dei marinai con Clara Bow. (In altra parte dello stesso film, il mai spento cattivo gusto per il finto esotismo è rinvenibile nel quadro cinese a colori interpretato da Myrna Loy).

Nel 1933, con *42nd Street* (Quarantaduesima strada) di Lloyd Bacon il film coreografico troverà la sua prima formula seria, quella che si legherà da allora in poi al nome di Busby Berkeley: i quadri del treno e della via cittadina che chiudono il film, per il resto di ordinaria amministrazione, già rivelano lo straordinario senso del cinema d'un coreografo che sembrava riprodurre un semplice spettacolo teatrale: il movimento di macchina e di montaggio collegato ad una impostazione in funzione di essi del movimento dei ballerini creavano una fluidità ed una eleganza uniche. Berkeley riusciva inoltre a colmare il distacco fra azione del film e numero coreografico con una continuità di stile che avrà il suo interprete ideale nel ballerino Fred Astaire.

Gli eredi dell'operetta europea

The Jazz Singer e i due film-shows di cui si è discorso indicano le due strade del film musicale, ma ambedue si chiudono nel modesto proposito di fare cassetta. Gli inventori del genere su un piano più alto e degno sono, invece, Ernst Lubitsch e Rouben Mamoulian. Il merito di Lubitsch è d'aver innestato nel cinema hollywoodiano il filone dell'operetta viennese senza farne una polverosa commemorazione bensì ridandole aria e spontaneità attraverso una continua giocondità ottenuta da squadre di attori briosamente adeguati ad uno spirito in punta di penna e da un ritmo senza stanchezze che sapeva saldare immagine, dialogo e musica. *The Love Parade* (Il principe consorte, 1929) anticipa quello che sarà il capolavoro del regista, *The Merry Widow* (La vedova allegra), di cinque anni dopo. Nulla di più scontato dell'immaginario regno — balcanico, naturalmente — di Sylvania, dove una bella e piccante regina perde la testa per un suo ambasciatore richiamato in fretta e furia da Parigi dove combinava troppi pasticci galanti. Ma il ripicco dell'uomo,

il conte Renard, quando Sua Maestà lo sposa e intende comandarlo a bacchetta in virtù della sua autorità sovrana, dà luogo ad una di quelle schermaglie in cui la vecchia Vienna era maestra. Basterebbe la controscena di Renard (che è l'attore più adatto a questo genere di parti, Maurice Chevalier) quando arriva tardi all'Opera e si diverte ad umiliare l'augusta consorte (Jeanette MacDonald) per far brillare l'estro d'un regista; e si pensi anche alla « second story » costituita dal corteggiamento del valletto di Renard (il comico inglese Lupino Lane) alla cameriera della regina (la famosa e sventurata Lillian Roth) o all'apparizione improvvisa, aperta una porta, dello strabico Ben Turpin in funzione di menagramo. Va rilevato che il film è solo del 1929; ancora l'anno successivo un King Vidor avrebbe realizzato film statici come *Billy the Kid;* per Lubitsch, al contrario, gli obblighi del microfono nascosto non sembrano esistere e quando ci sono, sono mascherati con abilità. Un eccellente esempio di ritmo audiovisivo è fornito l'anno dopo da *Monte Carlo* dove Jeanette MacDonald canta « Blue Horizon » in treno e il motivo si fonde con un coro di contadini al lavoro in una riuscita alternanza di piani visivi e sonori: il treno che corre, la donna nello scompartimento, i campi che sfilano davanti agli occhi, la gente a terra che canta. (Di *Monte Carlo* è da citare anche la sequenza d'apertura, quella del mancato matrimonio, sotto la pioggia, con la fila di ombrelli che si aprono a catena). In *One Hour with You* (Un'ora d'amore, 1932), diretto da Lubitsch e Cukor ma prodotto e supervisionato dal solo Lubitsch, l'integrazione fra canzoni e dialogo — il film è essenzialmente una commedia — è ancor più accentuata e Lubitsch, contro ogni regola grammaticale, anticipa un modo di raccontare che è oggi frequente con la televisione: ogni tanto Chevalier si rivolge direttamente al pubblico, commentando l'azione come se ne fosse al di fuori. La sensibilità lubitschiana alle possibilità espressive del parlato lo porterà facilmente, al di là dell'operetta antica o moderna, alla commedia, di cui un modello diviene *Trouble in Paradise* (Mancia competente, 1932), schermaglia a tre fra una coppia di ladri di gioielli ed una ricca signora, complicata dall'innamoramento del ladro per la donna da derubare e dalla gelosia della sua complice (18). A parte l'efficienza generale del dialogo e di come è porto da commedianti di gran classe — Herbert Marshall e Miriam Hopkins i ladri, Kay Francis la ricca signora — si pensi alla comicità del primo episodio, che si svolge in una improbabile Venezia ricostruita ad Hollywood: commentando il furto avvenuto nella notte, direttore, portiere e clienti d'un grand hotel discutono animatamente ciascuno nella propria lingua, e cioè parte in inglese e parte in italiano; Lubitsch cava effetti di umorismo appunto dallo scontrarsi velocissimo delle due lingue e dagli affannati tentativi del direttore dell'albergo di tradurre via via quel che si dice.

Il contributo di Mamoulian al cinema sonoro, che nessuno storico disconosce, è peraltro limitato, in genere, ad alcuni film: *Becky Sharp* per il colore, *Golden Boy* per il dramma sociale che vi è narrato, il *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*

(18) su questo film più diffusamente cfr. ROBERTO PAOLELLA: *Ernst Lubitsch, regista del tempo perduto* in « Bianco e Nero », Roma, anno XIX, n. 1, gennaio 1958.

per l'orrore. Resta dunque pienamente da rivalutare il Mamoulian di *Love Me Tonight* (Amami stanotte, 1932), regista che con questo solo film ha diritto a collocarsi accanto a Lubitsch ed a Clair come capostipite d'un felice filone del film sonoro. Tratto da un lavoro teatrale, il film nulla conserva d'un impianto di palcoscenico purchessia e l'invenzione sia figurativa che musicale vi è continua. Si racconta d'un sarto che, recatosi al castello d'un duca per riscuotere il conto d'un nipote di questi, viene scambiato per un nobile, ospitato e onorato, e finisce per innamorarsi d'una principessa. Scopertosi come stanno le cose, il falso nobile deve far le valigie, ma la principessa, passata la prima crisi di aristocratica indignazione, scappa con lui. E', come si vede, una di quelle favole svincolate da un qualunque rapporto con la realtà che avevano costituito la facciata ottimista — il cui risvolto amaro avrebbe rivelato Schnitzler — del vecchio mondo mitteleuropeo scomparso con la prima guerra mondiale. In tempi di depressione economica e di crisi generale, Mamoulian e Lubitsch incoraggiavano la gente ad avere fiducia. Ciò che conta, in opere di questo genere, non è quindi quel che dicono ma la capacità di dirlo in modo originale. E Mamoulian era, non dimentichiamolo, un eccellente « metteur en scène » di teatro; non un autore vero e proprio, dotato di un preciso mondo poetico (e questo spiega il mutare di temi e di toni da film a film), ma un sicuro talento di uomo di spettacolo, espertissimo del mezzo — fosse il teatro o fosse il cinema — che aveva per le mani e capace di trarne tutto il meglio in una continua freschezza di idee. *Love Me Tonight* inizia col risveglio di Parigi una mattina qualunque: sale il sole, cominciano ad aprirsi i negozi, un ciabattino prende a battere una suola di scarpe e a poco a poco la strada si anima e si riempie di vita. Mamoulian ha composto una sequenza fra le più suggestive del cinema sonoro, dove l'immagine si sposa al ritmo dei rumori naturali dei negozi, passanti, traffico ecc. che divengono musica. (Un effetto simile si ha nel secondo atto di *Porgy and Bess,* ma è meno trascinante). Altra sequenza da antologia è data dalla caccia alla volpe, dove, dopo un appassionato inseguimento, gli aristocratici partecipanti alla battuta finiscono davanti ad un casino di caccia e qui trovano il sarto che accarezza placido la volpe come fosse un cagnolino da salotto. Né è da dimenticare la bravura del leit-motiv narrativo fornito dal trio delle tre simpatiche e svanite vecchie zie. La coppia Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald è alla pari delle migliori prestazioni per Lubitsch; e a Chevalier, poi, vien fatta fare la presa in giro di se stesso quando, distruttagli la paglietta, mostra d'averne con sè un intero arsenale di ricambio.

Il film aviatorio

Il vuoto creato dalla momentanea crisi del « western » venne occupato in quegli anni da un filone avventuroso di nuovo tipo, il film aviatorio. Prescindendo dall'interesse che l'aviazione ha sempre destato nel pubblico, una ragione più profonda dell'ottima riuscita commerciale di questi film può essere rinvenuta nel particolare tipo di partecipazione degli americani alla prima guerra mondiale. Il conflitto, in cui erano entrati verso la fine, nel 1917, aveva rotto l'isolazionismo del continente americano e chi aveva varcato l'Oceano per combattere aveva iniziato quella « scoperta » dell'Europa che sarà vissuta in ispecie

dagli intellettuali dei « Twenties ». Ma la nazione nel suo complesso solo col secondo conflitto vivrà totalmente l'esperienza della guerra, con l'angoscia della possibile invasione, con la minaccia da due parti, dal fronte del Pacifico e da quello dell'Atlantico. La stessa prova del dolore e della miseria causati dalla grande crisi del '29 saranno occasioni per un più vivo scambio fra America ed Europa. All'indomani del primo conflitto, dunque, esso poteva essere visto come una esperienza, più che altro, curiosa ed eccitante, in cui un pugno di « yankees » avevano rischiato sportivamente la vita per la libertà di alcuni popoli lontani e poco conosciuti. Il film aviatorio è la traduzione in chiave spettacolare di un siffatto stato d'animo. In *The Dawn Patrol* (La squadriglia dell'aurora, 1930) ed in *Hell's Angels* (Angeli dell'inferno, 1930) la guerra è una partita sportiva, giuocata spregiudicatamente dagli uni e dagli altri obbedendo a regole comuni. Nel primo dei due, diretto da Hawks, dopo una sfortunata missione — siamo sul fronte francese — in cui di sette apparecchi americani ne sono tornati solo quattro, i tedeschi vengono a sorvolare impudentemente il campo e, immobilizzata la contraerea basandosi sulla sorpresa, si abbassano lanciando, invece di bombe, un paio di stivali ed un insolente biglietto di sfida. Due dei « nostri » accettano la sfida, partono senza avvertire il comandante, e vanno a compiere una strage sul territorio tedesco; poi, lavata l'onta, restituiscono sprezzanti il paio di stivali. Non è che non manchino, nell'uno e nell'altro film, contrasti umani o momenti di tensione: in *Hell's Angels* Hughes chiude addirittura mostrandoci l'americano Roy, prigioniero dei tedeschi assieme al fratello Monte dopo che il loro aereo si è incendiato, uccidere il fratello per impedirgli di fare la spia e salvarsi così la pelle. Ma, come negli « westerns », il proposito è anzitutto spettacolare, lo spettatore viene condotto per mano di emozione in emozione ad una grande sequenza di battaglia aerea, in cui le galoppate e sparatorie fra cowboys sono sostituite dalle acrobazie e dalle mitragliate degli aerei. Sul piano della bravura, i due film, qui, si equivalgono, anche se forse la palma va alla memorabile battaglia ripresa da Hughes in *Hell's Angels. The Dawn Patrol* rimane fedele, però, malgrado il tono « sportivo », a certi intenti documentari dell'ambiente d'un campo americano durante il primo conflitto. *Hell's Angels,* invece, ha, specie nella prima parte, più ampie intenzioni romanzesche, che lo rendono perciò, a tanti anni di distanza, più falso e fumettistico. Alla storia del divismo interessa, tuttavia, per la compiuta definizione del « personaggio » Jean Harlow, le cui anticipazioni di certo stile di Marylin Monroe sono sorprendenti. Bionda, un po' volgare, bacata sotto l'apparenza innocente, la Harlow è la fidanzata di Roy che diventa l'amante del fratello. Ella è, come scrisse Pietro Bianchi, « la personificazione, l'idea assoluta del male », resa da Hughes soprattutto attraverso una immagine figurativa della sua sensualità fine a se stessa. E tuttavia andrei cauto nel parlare come fa Bianchi, per questo mediocre film, di « byronismo », di « estrema sollecitazione dei testi », di « infatuazione verso 'infermi' puramente mentali » (19).

---

(19) Pietro Bianchi: *Risarcimento per tre film dimenticati* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 45, 30 agosto 1950.

Il divismo: la Garbo e la Dietrich

Se *The Dawn Patrol* era un film senza donne, *Hell's Angels,* sia pure con poche sequenze iniziali, contribuiva a fissare un « mito » divistico. E' questo un aspetto che, parlando di Hollywood, e della Hollywood di quegli anni, non può essere sottaciuto. Crollati alcuni miti del « muto », altri ne sorgevano. Per *Anna Christie* (1930) di Clarence Brown i manifesti annunciavano: « Garbo Talks », la Garbo parla. Già famosa « diva » del muto, Greta Garbo lo sarebbe stata ancor più nel sonoro fino a che avrebbe posto termine da sola, senza un motivo plausibile e nel pieno del successo, alla sua carriera, ritirandosi nel 1942. *Anna Christie* è dunque da considerarsi come un « veicolo » per un'attrice, a cui il testo di O'Neill, che è tutto una scena madre secondo l'eredità naturalistica, forniva una gran parte, quella di una ex-prostituta che torna nella chiatta dove abita il padre ed incontra un uomo onesto che la vuol sposare. Lo stile tragicamente asciutto della Garbo primeggia nel donare una dura ed amara consapevolezza al personaggio di Anna (20); amarezza, ché, com'è nella regola della « tranche de vie », il dramma, « che sembra trattare della redenzione di una prostituta, finisce ambiguamente: i personaggi della commedia hanno raggiunto soltanto un luogo di riposo, e il calare della tela non mette fine alla loro storia » (21). Nondimeno, si avverte che la Garbo avrebbe potuto essere ancor migliore attrice se un regista di polso, come era stato il suo maestro Stiller, l'avesse ancor più contenuta in una misura di essenzialità che le era congeniale, e se, come non seppe fare il mediocre mestierante Clarence Brown, avesse meglio allineato ad un medesimo stile interpretativo tutti gli attori, che tendono invece ciascuno ad una eccessiva caratterizzazione. O'Neill, rileva ancora il Downer, « fa un tutto unico del mestiere e della creazione poetica »; quando gli manchi un vero regista, che sappia sbalzare l'anima del poeta al di là dell'impasto abilissimo degli effetti, c'è il rischio — come si è visto anche di recente alla nostra televisione in alcune ben modeste riduzioni dei « Drammi marini » — che resti soltanto il mestiere. *Anna Christie,* in definitiva, è un'opera senza poesia, nella misura in cui Brown s'è preoccupato più di porre in luce una gran parte per mattatrice che non la grigia sconsolatezza dell'ambiente portuale creato da O'Neill.

Se Greta Garbo fu un'attrice a cui la prepotenza personale di « diva » tolse forse occasioni d'arte vera per dare la piena misura di sè, Marlene Dietrich è il caso d'una « diva », considerata, diretta e propagandata per tale, che aveva delle qualità di attrice, a lungo compresse sotto la coltre di stupidità dei film creati per lei. Canzonettista sfrontata e volgare, di drammatica sensualità, in *L'angelo azzurro* — dove, recitando e cantando senza fratture fra i due modi di esprimersi si rivelava interprete quanto mai adatta al mezzo sonoro — fu dal suo maestro Sternberg fissata nel tipo, ma senza più dietro un'arte di implacabile realismo come nel romanzo di Heinrich Mann. I personaggi, le situa-

---

(20) Rileva giustamente il Vincent che « la voce dell'attrice dalle risonanze profonde, aggiungendo un nuovo dettaglio al tipo, dimostrava che la recitazione parlata di Greta Garbo tendeva ad eguagliare in sfumature la sua recitazione muta ». Cfr. CARL VINCENT: *Greta Garbo* nel volume « Carné Vidor Garbo », Roma, Bianco e Nero ed., 1950.

(21) DOWNER, *op. cit.*

zioni, le vicende di Sternberg non esistono, sono convenzioni da romanzo di appendice riprese pari pari senza atteggiamento critico che le riscatti; conta solo lei, un tipo che deve signoreggiare lo schermo ed in funzione del quale si piazza la macchina da presa, si fa o meno un movimento di macchina, si arreda in un certo modo la scena. *Morocco, Dishonored, Blonde Venus* sono dunque dei pretesti, che vivono in quanto Marlene Dietrich è migliore di quanto non supponessero i suoi agenti e produttori, e concorre a perpetuare Lola-Lola con quel tanto di sottile ironia che non sfugge allo spettatore intelligente. Di *Blonde Venus* (Venere bionda, 1932) resta un quadro coreografico burlescamente simpatico: siamo in un « night club » e sul piccolo palcoscenico si esegue una selvaggia danza africana; ad un tratto un gigantesco scimmione viene portato in catene davanti al pubblico e fatto danzare come si fa con gli orsi; ma lo scimmione si libera e scende in platea spaventando la gente, poi, rapido, torna sul palco e si libera a poco a poco della pelliccia e del trucco: è Marlene Dietrich. L'abilità di Sternberg è tale che, pur subodorando un trucco, lo spettatore non prevede sino alla fine il piccolo colpo di scena. All'inizio di *Morocco* (Marocco, 1930), Marlene è una canzonettista francese, Amy Jolly, che canta in una taverna per legionari, nel clima consegnato alla tradizione del cattivo gusto e del falso ambientale da decine di film e romanzi popolari. Ma il suo « numero » in frack e cilindro, elegante e composto, non lega con l'ambiente, è un « assolo » condotto con visibile distacco dalle esigenze del film. Pure, Joseph von Sternberg non era mai banale, basti considerare la preziosità elaboratissima d'ogni sua inquadratura coerente ad un suo concetto barocco del cinema; ma proprio queste qualità, che possono concorrere a esiti non trascurabili come in *The Devil Is a Woman* (Capriccio spagnolo, 1935) rendono più grave il suo fallimento in questi « fumetti » avvolti d'una patina d'aristocraticità. Si prenda per tutti *Dishonored* (Disonorata, 1931), complicata vicenda di spionaggio in cui Marlene, nelle vesti dell'agente X 27, viene condannata alla fucilazione. Nell'intento di creare un contraltare alla « divina » Garbo, Sternberg non bada alla verosimiglianza né va, come si dice, per il sottile: l'importante è fare di Marlene, anziché la solita canzonettista, un grande personaggio romantico, di quelli che fanno versare fiumi di lacrime alle spettatrici. Ed ecco come viene pensata e girata la parte finale. Marlene apprende senza battere ciglio la condanna a morte; rifiuta stoicamente l'assistenza del cappellano e riesce ad intimidire l'ufficialetto di prima nomina che la va a prendere per scortarla al luogo dell'esecuzione. Gli chiede soltanto un favore, che sguaini la sciabola; e quando questi, stupito ed emozionato, aderisce alla strana richiesta, si serve della lama lucente come di uno specchietto per darsi il rossetto alle labbra. Siamo adesso di fronte al muro fatale, lei superiore e tranquilla, l'ufficialetto tutto un tremito; al momento giusto, come era da attendersi, lui non ce la fa e si rifiuta di comandare il fuoco. Mentre lo portano via, Marlene approfitta dell'attimo di vita in più per aggiustarsi il trucco e il vestito. Ecco come un regista, perfettamente a suo agio nello « star-system » di Hollywood, rovinava un'attrice facendone un pupazzo di carne da idolatrare anziché cercar di esprimerne la umana verità. *Dishonored* resta, nella sua bruttezza, un esempio quanto mai illuminante della tendenza più evasiva del cinema americano. Per fortuna la Dietrich avrebbe incontrato altri registi che l'avrebbero liberata dal

« cliché »: in quegli stessi anni, Lubitsch, e poi altri: Hitchcock, Welles, Wilder, e sarebbe sopravvissuta alla moda affinando sempre meglio le sue doti di penetrante e sofisticato « humour » (22).

Due film sulla « grande guerra »

La guerra nei film di spionaggio era tornata ad essere una faccenda avventurosa, in chiave ancora più romanzesca che nel filone aviatorio. Tuttavia, non è che mancassero testi ed esperienze che parlavano più dolorosamente e veracemente di quale orrore sia un conflitto. Ernest Hemingway, che aveva combattuto in Italia, aveva affidato la sua testimonianza ad un romanzo, *A Farewell to Arms,* ambientato all'epoca della ritirata di Caporetto. Conforme al suo spirito individualista così tipicamente americano, lo scrittore aveva colto il dramma della guerra soprattutto nella sua sovrapposizione al diritto ai sentimenti ed alla rovina di essi che poteva derivarne. Un aspetto ancora limitato, certamente; ed Hemingway, che avrebbe esaltato il rischio quotidiano del torero nell'arena o la lotta mortale del pescatore Calvero con la più grande bestia della sua vita, non era in grado di condannare l'orrore della guerra in sè. Era, il suo, ciononostante, un inizio di discorso, e un discorso di rottura. Il suo Frederic Henry, quando le superiori ragioni militari, rappresentate dall'inflessibile maggiore Rinaldi, si frappongono fra lui e l'infermiera di cui è innamorato, non esita a compiere una scelta individualista e a lasciare il fronte per scappare in Svizzera e ritrovare il suo amore. (Si noti, a inquadrare bene il fatto, che Henry non è un codardo, tant'è vero che, come molti americani, s'è offerto volontario). Purtroppo Frank Borzage, regista delicato ma a volte incapace di controllare i limiti fra delicatezza e patetismo, portò sullo schermo Hemingway nel 1932 puntando tutto sul sentimento, fuori d'un'esatta proporzione fra dramma individuale e dramma collettivo, riducendo il romanzo a una storia d'amore a forti tinte elementari, per commosse platee di commesse e datttilografe. La ricostruzione « made in Hollywood » dell'Italia devastata dalla guerra è puerile e la recitazione di Cooper e della Hayes non esce dai « clichés » più scontati. Si ricordi, a fissare il tono dell'opera, come essa si chiude: Catherine è morente, quando viene annunciato l'armistizio. Mentre la donna gli si spegne fra le braccia, Henry guarda alla finestra da cui giunge il suono delle campane a stormo per celebrare la pace. « Pace, pace », egli invoca a voce alta; la « camera » si sposta alla finestra e lo schermo viene coperto da un volo di bianche colombe verso il cielo.

Rimane però uno pagina di cinema sulla « grande guerra » che il tempo non fa ancora impallidire, *All Quiet on the Western Front* (All'ovest niente di nuovo, 1930) che Lewis Milestone trasse dal romanzo di Erich Maria Remarque. Benché i regista in seguito, come Mamoulian ed altri, abbia perso di mordente sino alla totale insignificanza, che so, de *La vedova,* girato in Italia, l'opera in questione presenta una compiutezza ed una forza rare e senza dubbio è coraggiosamente controcorrente — in linea a quanto si è detto — rispetto al

(22) su *Morocco* e *Dishonored* cfr. ALBERTO CONSIGLIO: *Introduzione a una estetica del cinema ed altri scritti,* Napoli, Guida ed., 1932.

modo di presentare il conflitto della grande maggioranza degli altri film statunitensi dell'epoca. E' la storia di sette tedeschi men che ventenni, che la guerra falcierà tutti, e di come la trincea ne guasti, prima che la vita fisica, gli ideali e lo spirito. Parlando dell'« altra parte », Milestone non ha dovere di attenuare la gravità della denuncia per salvare la « santità » di una causa e perciò il film può essere netto, preciso, in una raffigurazione tanto più sconvolgente quanto più è basata sulle reazioni intime dei giovani soldati anziché su un orrore esterno, fisico. Non a caso il culmine si ha quando Paul spara uccidendo un nemico e rinviene nelle tasche di questi la fotografia della moglie e dei figli. Non c'è più, in quell'attimo, la passione di parte, è un uomo che ha ammazzato un altro uomo. Così la materia, anziché portarsi sull'epico, sia pure un epico negativo, si concentra nell'essenzialità intima del lirico. La collaborazione come sceneggiatori degli ormai indispensabili uomini di Broadway — Maxwell Anderson e il praticone George Abbott — non privò, d'altra parte, *All Quiet on the Western Front* di quegli accorgimenti spettacolari atti ad accattivare le simpatie anche degli spettatori meno sensibili ai temi tragici della condizione umana contemporanea. E' forse il loro contributo che in alcune parti abbassa un poco il livello dell'opera; ma Milestone era abbastanza navigato nel mondo di Hollywood da sapersi trarre d'impaccio. E' un segno distintivo della scuola americana del tempo: accettare le limitazioni, i collaboratori di mestiere, la « diva », spesso anche il soggetto non sentito, ma salvarsi poi nel modo di raccontare. L'asprezza di Milestone è più forte di qualche concessione ai gusti correnti che gli si sia stata imposta: e basta il famoso alternarsi di inquadrature fisse di mitragliatrici che sparano e di inquadrature in movimento di soldati che cadono per illuminare le sue qualità di narratore cinematografico.

Un tema di indagine sociale: il giornalismo

Lo si vede ancor meglio in un film dell'anno successivo, *The Front Page*. La moda teatrale aveva consigliato l'United Artists ad acquistare i diritti dell'omonimo successo di Broadway, firmato dalla coppia Ben Hecht e Charles McArthur. Vorrebbe essere un dramma sociale, che, collocando l'azione nella sala stampa d'un grande penitenziario alla vigilia d'un'esecuzione capitale, illustri certa corruzione nell'amministrazione della giustizia. C'è, infatti, il sindaco della città che finge di non aver ricevuto una comunicazione del governatore dello Stato per sospendere l'esecuzione; preoccupato per le cattive ripercussioni che la mancata impiccagione avrebbe sulle imminenti consultazioni elettorali, egli cerca di ignorare la grazia finché il fatto non sia irrevocabilmente avvenuto. Senonché la denuncia sociale diventa solo un elemento di « suspense » quando i due illustri mestieranti di Broadway, aggiungono la fuga del condannato a morte — assurda, nel modo in cui è proposta: un alienista, senza alcuna precauzione, dà in mano al condannato una rivoltella carica perché « ricostruisca il delitto » e questi naturalmente se ne serve per guadagnare una provvisoria libertà — ed il suo arrivo nella sala stampa, dove, in un momento in cui non c'è nessuno, un giornalista lo nasconde nella scrivania d'un collega. A questo punto, del dramma sociale non c'è più traccia e siamo nel pieno

d'un classico « thrilling »: riuscirà il fuggitivo a salvarsi o sarà scoperto? L'azione per tutto il film non si sposta dalla stanza e a lungo ruota attorno alla scrivania chiusa dentro la quale, respirando a fatica, si nasconde il condannato. (Su un effetto simile si fonderà, nel 1948, la « suspense » di *Rope* di Hitchcock). Temendo forse di non aver sufficientemente garantito il successo di pubblico, gli autori aggiungono anche il ritenuto indispensabile pizzico di umorismo, attraverso figure e figurette — un vero festival del caratterista — e soprattutto con le schermaglie fra il giornalista di cui si è discorso (il simpatico Pat O'Brien) ed il suo direttore (Adolphe Menjou). Se si aggiunge che il giornalista stava sposandosi quando è chiamato per il servizio straordinario e che la sposina ronza attorno alla sala stampa sollecitando le giuste nozze, il quadro commerciale della commedia, perfetto incastro di elementi ad effetto sicuro, è completo. In *The Front Page,* scrive ancora il Downer, « Ben Hecht e Charles McArthur pretendono di satireggiare e di fatto imitano le incallite buffonerie dei reporters della stampa a sensazione ».

L'edizione di Broadway era del 1928: accettando di portarla sullo schermo col pieno rispetto della scena fissa ed in genere della struttura originale fatta per il palcoscenico, Lewis Milestone si dimostrò, nel 1931, ancora una volta un eccellente uomo di cinema. Se nel film precedente era partito dal visivo adattandovi il dialogo, qui si fonda sul dialogo adattandovi il visivo. Ma l'alternarsi dei piani — l'uso dei primi piani è particolarmente funzionale, si veda all'inizio la partita a carte dei giornalisti —, lo sciolto, rispetto ai tempi, muoversi della macchina, il montaggio serrato, l'impiego dei rumori (i colpi di pistola fuori campo, le sirene ecc.) fanno di *The Front Page,* al di là dei limiti insuperabili della mediocre commedia d'origine, una « mise en scène » di grande artigianato, dove il cinema sonoro mostra di possedere un suo definito linguaggio. Come ha rilevato Lewis Jacobs, con questo film il cinema sonoro si libera dalla schiavitù della macchina da presa nei confronti del microfono, adottando un montaggio di prezzi brevi ben connaturato al tipo di dialogo felicemente conciso del testo; si usa, infine, anche il silenzio, e cioè la pausa, in tutta la sua portata drammatica.

Il filone per così dire « giornalistico » del teatro di Broadway aveva prodotto nel 1930 *Five Star Final,* un dramma di Louis Weitzenkorn che pretendeva denunciare le conseguenza antisociali del giornalismo sensazionale. L'« Evening Gazette », in questa commedia, per aumentare la tiratura riesuma la storia d'una dattilografa che per motivi d'onore aveva ucciso il suo seduttore. Ora la donna s'è rifatta una vita, è sposata con un brav'uomo e la figliola sta a sua volta per sposarsi; il servizio del giornale rischia di sfasciare il futuro della ragazza, provoca il suicidio dei genitori e spinge la giovane al tentato omicidio. Purtroppo, il generico moralismo del dramma e l'eccessivo stiparsi di fatti tragici rendevano il tutto melodrammatico anziché realistico. Quel che nel teatro aveva costituito una ventata di realismo, nel sostituire ambienti veri della grande città alle consuete storie romantiche senza precisa collocazione, trasposto sullo schermo suonava falso ove non soccorresse, come nel caso di Milestone, la tempra di un vero regista. Del resto, nello stesso teatro « la fine del proibizionismo e del giornalismo giallo o il compiersi delle riforme municipali ridussero (queste commedie) a poco più che curiosità storiche » (Downer). La

versione di *Five Star Final* diretta da Mervyn Le Roy non seppe in alcun modo riscattare le pecche dell'originale, limitandosi ad una onesta recitazione degli attori con gli inevitabili spunti brillanti e di colore. Una punta di curiosità può suscitare la presenza di Boris Karloff — che l'anno dopo sarebbe stato protagonista di *Frankenstein* e di *The Mummy* — nei panni d'un brillante cronista, che si spaccia per ecclesiastico per carpire alcune informazioni.

L'« horror film »

Come il film dell'orrore si sviluppasse nella Germania pre-hitleriana è stato materia del bel libro del Kracauer, che ha fissato in modo definitivo le linee d'una coscienza collettiva che cullava in sè i germi del nazismo. Che il film dell'orrore rinasca negli Stati Uniti proprio all'inizio dei « Thirties » ha egualmente radice in una coscienza collettiva, la quale però non tanto sta coltivando i mostri, quanto sta liberandosene. Nella fase in cui il mito hooveriano del benessere si è dissolto col crollo di Wall Street e la disoccupazione cresce di giorno in giorno, la gente che non si rifugia nella speranza d'un prossimo mutamento delle cose avverte per la prima volta la presenza di un grave disagio sociale a cui corrisponde la crisi dei valori morali tradizionali portata all'apice nell'« età del jazz », quando il gangsterismo s'era fatto legge, il potere locale s'era spesso lasciato corrompere e negli Stati del sud il Klu-Klux-Klan aveva rialzato la testa. Ma l'anima, la cultura, la formazione tradizionale americana erano sostanzialmente sane e non avrebbero portato a un Hitler bensì ad un Roosevelt e con lui ad un concreto e largo sforzo di rinnovamento del Paese diretto ad integrare ad una civiltà consolidata una struttura economica più moderna e sociale.

Perciò il film dell'orrore non poteva che fare da spia ad una fase di insicurezza transitoria, destinata ad essere spazzata via non appena il « New Deal » avesse reincanalato il Paese verso un presente da vivere e amare e non da fuggire o temere. Il film dell'orrore hollywoodiano ha infatti il suo massimo « exploit » nel 1932 e consuma rapidamente la sua stagione nel giro dei due anni successivi, chiudendo con *Dracula* (1934) di Tod Browning, « remake » del *Nosferatu* di Murnau. Una tarda fioritura avrà di nuovo, ma con minore incidenza (si pensi invece a quale peso ebbe il *Frankenstein* di James Whale sul pubblico statunitense del '32), durante il secondo conflitto mondiale, per motivi evidenti; tacerà poi a lungo, per rispuntare, in chiave diversa — non più un orrore metafisico, ma un poliziesco-orrore e quindi uno spavento concreto e terreno — con l'affacciarsi della possibilità d'una totale distruzione atomica. (Differente il caso dei film d'analogo tipo che si vanno realizzando oggi in Gran Bretagna, dove nacque ed ebbe sempre fortuna il « romanzo nero », componente non ultima, anche se a livello popolare, d'una civiltà letteraria). Va detto che, dove i film terrificanti dell'espressionismo tedesco puntavano su una angoscia interna che sorgesse da un clima poco a poco evocato fino ad ossessionare, il film hollywoodiano, più praticamente, punta le sue carte sull'orrore fisico; e di qui la pazienza delle molteplici ore di trucco per Boris Karloff in *The Mummy*. Anche per un siffatto motivo, il filone si sarebbe esaurito presto: la maschera paurosa del mostro di Frankenstein, che al suo solo apparire fece

svenire la gente in sala alla « prima » newyorkese, al terzo o quarto film della serie diventava abitudine, sinché, dieci anni più tardi, una coppia di comici potevano persino prenderla in giro (Bud Abbott e Lou Costello in *Abbott and Costello meet Frankenstein,* Il cervello di Frankestein, 1948). Ma quel mostro, pur vigorosamente ripulito dai significati allegorici che vi aveva dato la moglie di Shelley nel suo romanzo, era pur sempre riferibile a un problema umano, la responsabilità dello scienziato nei confronti della propria opera quand'essa possa essere distruttiva (la Shelley scriveva contro l'ottimismo scientifico del suo tempo). Se invece prendiamo *Freaks* di Tod Browning (1932), il regista si propone di fornirci dell'orrore allo stato puro, e cioè direttamente sollecitando i nostri nervi con un dato figurativo imperioso; ma non c'è un retroterra, un « di là » a cui rimandare come nei demoniaci fiamminghi; c'è solo da spaventarsi. In ciò il film ha una sua compiutezza agghiacciante ma anche un limite insormontabile, che, malgrado la singolare forza descrittiva del regista, gli impedisce di divenire arte. Una bellezza del circo, ci racconta Browning, si fa sposare da un lillipuziano che, per via di eredità, è molto ricco. Lei lo disprezza e lo tradisce senza ritegno finché il lillipuziano non se ne accorge ed organizza una implacabile vendetta. Tutti i suoi colleghi, che nel circo costituiscono una sorta di campionario delle deformità — le sorelle siamesi, l'uomo senza mani e braccia, la donna barbuta, i nani più orrendi e via dicendo fino alle mostruosità più repugnanti — serrano da vicino la donna ovunque vada e la terrorizzano; poi l'aggrediscono facendole qualcosa di peggio che ucciderla: la mutilano alle braccia, alle gambe, alla lingua affinché diventi come loro. A Tod Browning, che con la collaborazione alla sceneggiatura di uno Stroheim dirigerà *The Devil Doll* (La bambola del diavolo, 1936), non si può disconoscere una convinzione ed un impeto figurativo e ritmico allucinanti. Gli manca però la capacità dell'artista — e di questo film discorriamo perché è chiaro che non si tratta del filmetto girato senza crederci tanto per solleticare gli istinti più bassi — di superare il dato fisico e farci vedere l'anima; il dramma del mostro di Frankenstein che, nel testo della Shelley e molto meno nel film, romanticamente si dispera perché da uomo vorrebbe frequentare ed amare i suoi simili ed invece ne è respinto e indotto a farsi omicida per colpa dell'orrore che suscita, poteva essere qui il dramma dell'incomprensione in un matrimonio fra due esseri diversi. Invece si finisce nel razzismo e nel nazismo, sostenendo che i deformi sono mostri anche spiritualmente e vanno confinati e se possibile distrutti. In tempi di « Talidomide » questo film torna ad essere attuale ed aberrante nelle sue conseguenze tematiche ultime, da respingersi « in toto » come ogni tesi nazista, opposta alla pienezza dell'amore che si deve nutrire per ogni creatura.

Il film gangster

Il capitolo più vivo di quest'epoca di passaggio dalla vecchia alla nuova America è senza ombra di dubbio quello del film gangster. Benché il genere si profilasse già con *Underworld* di Sternberg, è Mamoulian con *City Streets* (Le vie della città) ad iniziare nel 1931 una tradizione che sarebbe stata in parte frenata qualche anno più tardi dal codice Hays e controbilanciata con i film sugli uomini della legge, i G-Men. Ancora una volta, Hollywood non

faceva opera di rottura, ma ripeteva sulla più larga scala dei suoi spettatori il successo d'una moda letteraria, assicurata dal favore incontrato nel 1929 dai primi romanzi di W. Dashiell Hammett e nel 1930 dal *Little Caesar* di W. R. Burnett. Non occorre ripetere l'importanza vitale che ebbe il gangsterismo, alimentato dalle inefficienti leggi proibizioniste, come risvolto di violenza del momento di massima espansione del grande capitale industriale alla vigilia della depressione. Per certe sue manifestazioni, il gangsterismo può definirsi una sorta di polizia privata a difesa di alcuni interessi consolidati, e di fatto esso consentì il dominio monopolistico, in alcuni grandi centri — fu un fenomeno tipicamente urbano — delle organizzazioni di vendita, imponendo il prodotto o tassando comunque le rivendite di altri prodotti. Certo, il gangsterismo non fu soltanto questo: il potere che la violenza finì per concentrare in mano di pochi consentì anche il controllo di alcune pubbliche amministrazioni, dato, in particolare, che a capo di esse si poteva giungere per via elettorale e le elezioni potevano essere facilmente manovrate col terrore. La narrativa si fece interprete di questo stato di cose, che condannava alla anormalità perpetua della vita civile; e se la letteratura che fece scoprire a noi italiani l'America amara si chiamò Steinbeck e poi Hemingway e Caldwell per gli americani fu anche rappresentata dai « gialli » di Burnett e di Hammett o dai « cartoon strips » (« fumetti ») sul poliziotto Dick Tracy. Per questi ultimi — basandosi sui quali Francesco Maselli realizzò anni fa un agghiacciante cortometraggio, *Zona pericolosa,* documentandone la scatenata violenza e sadismo — sarà bene sapere che furono così voluti e commissionati al disegnatore da un grande quotidiano di Chicago che, nella fase più acuta dello strapotere dei gangsters nella metropoli, volle educare i cittadini a reagire, mostrando che anche i poliziotti potevano essere duri e forti se la cittadinanza li incoraggiava ad esserlo.

Fu Dashiell Hammett un grande scrittore, come si tende oggi ad affermare? Difficile ammetterlo, se si rifletta sull'indifferenza e dunque sulla mancanza di partecipazione morale con cui guarda alla materia che tratta, pur frutto di esperienze vissute quand'era un agente della Pinkerton. Ma si può asserire senza timore di smentita che è uno scrittore nel senso pieno, e cioè capace di rendere con uno stile personalissimo un ambiente urbano corrotto, dominato dal sesso e dall'alcool e dove i poliziotti non sono molto diversi, come mentalità, dai delinquenti che perseguitano. Il famoso parlato di Hammett, un dialogo diretto, che assorbe la descrizione e si serve d'una lingua impastata di modi gergali, non a caso influenzò, e questi lo ammise esplicitamente, un Hemingway, almeno l'Hemingway di alcuni racconti come «The Killers». Da un romanzo di Hammett è tratto *City Streets,* ma la delicatezza, il pudore stilistico di Mamoulian erano i meno adatti ad incontrarsi con l'acre aggressività dello scrittore. Di Hammett restano i fatti, ma alleggeriti e sofisticati con il tradizionale pizzico di umorismo hollywoodiano.

Già la scelta dell'interprete, Gary Cooper, è indicativa: non è certo un duro alla Bogart o alla Cagney. Dimentichi delle sue origini letterarie, possiamo giudicare *City Streets* un buon film, anche se non un'opera d'arte. Mamou-

---

(23) cfr. MARIO MONTI: *Prefazione* al volume « Tutto Dashiell Hammett », Milano, Longanesi & C. ed., 1962.

lian ha la mano felice soprattutto nel delineare i sentimenti, il che è proprio l'antitesi del filone gangsteristico letterario, basato sui fatti nudi e crudi; e così il film enuclea soprattutto l'amore d'un bravo ragazzo, il Kid per antonomasia, per la figlia d'un gangster, e narra come il ragazzo entri nella banda per amore e ne esca con le mani pulite salvando la ragazza da morte. I primi incontri dei due sulla spiaggia oceanica, di notte, e il colloquio con lei, quando è in prigione a scontare le colpe del padre (il padre, un duro con la faccia di bonaccione, e difatti è interpretato da Guy Kibbee, che manda senza batter ciglio la figlia in carcere al proprio posto è un personaggio hannettiano tipico, e non a caso Mamoulian non vi insiste molto) sono due sequenze di raccolto intimismo, narrate con commossa partecipazione. Il finale, quando il Kid guida da pazzo una macchina per salvare la ragazza che dovrebbe essere uccisa, è il trionfo, per il modo a mezzo fra «suspense» ed «humour», dello ottimismo dell'«happy end» su cui Hollywood era inderogabile. Dal punto di vista del sonoro, sono presenti alcune soluzioni interessanti, come, nel citato colloquio in carcere, il montaggio asincronico del parlato dei loro incontri sul visivo del parlatorio della prigione, « flashback » sonoro usato, se non vado errato, qui per la prima volta. Si può in definitiva considerare *City Streets* un buon film romantico, ed in alcune sequenze anche più che buono, fra le cose migliori di Rouben Mamoulian e del cinema americano agli inizi del sonoro; non si può considerarlo un documento sociale, tanto l'affabulazione è preminente e scoperta (24).

Little Caesar, al contrario, vuol essere, come enuncia una impegnativa didascalia iniziale, un documento ed un monito. Edward G. Robinson, in quella che è la sua migliore interpretazione, a lungo imitata da lui stesso negli anni che verranno, traccia un ritratto di «capo» con una convincente analisi psicologica a cui fa da sostegno il buon romanzo di Burnett da cui il film è tratto. Rico Bandello, piccolo delinquente fin da ragazzo, spintovi dalla miseria e dall'ambiente come molti immigrati, entra in una banda e vi si distingue subito per la sicurezza di sè e la decisione senza pentimenti con cui attua i piani più delittuosi. A poco a poco percorre tutti i gradini della rispettata gerarchia del gangsterismo e fa fuori anche fisicamente tutti i concorrenti fino a diventare l'unico ed incontrastato imperatore del delitto, un «piccolo Cesare». (Il banchetto in cui la banda lo festeggia e gli regala un orologio d'oro è stato gustosamente satireggiato in *Some Like It Hot,* A qualcuno piace caldo, 1958, di Billy Wilder). Il ritratto non ha sbavature e bene sbalza la figura del gangster con la sua mania di grandezza ma anche con le sue «gaffes» e complessi di nuovo ricco (si veda come è intimidito quando visita la lussuosa casa d'un collega e scopre per la prima volta che l'antiquariato vale più del mobilio moderno).

Peccato che Mervyn Le Roy, preso da simpatia, malgrado tutto, per la «eccezionalità» del piccolo dittatore ceda ad una certa idealizzazione della sua figura che diviene alla fine scoperta. Egli decide di uccidere il suo più intimo

(24) su questo film diffusamente cfr., sia pure con le cautele dettate da un tono a volte acritivo, JEAN-GEORGES AURIOL: *City Streets* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 97, 1° novembre 1952.

amico, ma quando sta per sparare glie ne manca il coraggio. Messo così in luce che Rico possiede ancora un'umanità, il regista lo fa finire fra i barboni per fuggire alle ricerche della polizia; qui racconta, senza essere creduto, d'essere quel tale che ha terrorizzato la città, e ormai la sua figura è irrimediabilmente patetica; quando infine volontariamente, dopo aver letto un giornale che lo considera un vile, va incontro alla polizia a viso aperto e si fa ammazzare, si ammanta quasi di una luce eroica.

Determinate opere di rottura sono, in certe epoche della storia civile, necessarie, anche con la loro carica di violenza, se questa serve a distruggere un eccessivo ottimismo o ad aprire gli occhi sulla dolorosa realtà. Film e narrativa gangsteristici avrebbero dovuto assolvere ad una siffatta funzione, documentando ai cittadini la portata e la negatività del fenomeno gangsteristico e spingendoli a reagire. Ma è dubbio che un film come quello di Le Roy servisse realmente a suscitare l'indignazione. Meglio allora un'opera più modesta come valore ma più seria e dura, senza compromessi sentimentali, come *The Public Enemy* (1931) di William A. Welman, che fa percorrere a James Cagney, altro splendido interprete per personaggi del genere, analogo itinerario di quello del film precedente, con in più l'elemento dialettico d'un fratello «buono» che ne costituisce in qualche modo la coscienza. L'opera si chiude con una delle sequenze più aspre di tutto il cinema americano, paragonabile solo a quella di *The Kiss of Death* (Il bacio della morte, 1947) di Hathaway in cui il Tommy Udo di Richard Widmark gettava ghignando una paralitica dalle scale. Qui la madre sente suonare alla porta di casa e, aperto, si trova il cadavere del figlio che le cade fra le braccia, legato ed impacchettato come una mummia. Film discreto, che non arriva ad essere veramente buono per il semplicismo eccessivo dei suoi rapporti dialettici — quello di Tom-Matt (l'amico e succubo) e Tom-fratello — che si risolvono elementarmente in uno schema buono-cattivo senza la maggior complessità che si doveva richiedere. In compenso, assai più che Mervyn Le Roy Wellman si preoccupa di fare spettacolo, con una attenta dosatura della «suspense»: si pensi a com'è minuziosamente preparata la sparatoria in cui Matt viene ucciso.

Dopo averlo visto a più riprese, ritengo che *Scarface* (Scarface — Lo sfregiato, 1932) di Hawks rimanga l'esempio più valido del filone ed il più convincente anche ai fini della documentazione sociale. Non mancano motivi sentimentali nel film di Hawks — l'amore sincero di Rinaldo (George Raft) per la sorella di Tony Camonte, che provocherà l'uccisione di Rinaldo da parte di quest'ultimo — ma essi, anziché sbilanciare l'opera in direzione romantica idealizzando figure ed ambienti, assolvono ad una funzione equilibratrice, fornendo il risvolto umano, d'un'umanità calpestata, alla violenza. Sono le situazioni sentimentali, in altre parole, che impediscono allo spettatore di comportarsi come davanti ad un «western» dove le sparatorie non sono mai recepite come violenza ma esteriormente come spettacolo (fino ad essere ripetute dai bambini come giuoco senza rendersi conto che ogni pallottola significa morte). Il film di Hawks è forse l'unico vero affresco sulla malavita americana che ce la restituisca nei suoi connotati negativi senza alcuna amplificazione romantica: la monetina che Rinaldo fa sempre saltellare in mano come amuleto, la sua definizione come destinato ad essere eliminato mettono maggiormente in luce la

spietata determinazione di Camonte, che ricalca, come è noto, la figura di Al Capone. Così la morte di Gaffney, che è un persuasivo Boris Karloff, nel «Bowling» acquista maggior forza dall'avvenire in quel luogo, mentre egli giuoca tranquillamente una partita; è il senso tremendo dell'esecuzione in pubblico, caratteristica del gangsterismo (non basta far morire uno, bisogna che gli altri lo vedano e ne traggano nuovo motivo di timore), che Hawks mette in luce in tale sequenza, fra le più aspre. Nondimeno, *Scarface* era un caso-limite, un film così completo nella denuncia e nella prospettiva storica dei fatti denunciati che non era possibile proseguire se non ripetendosi.

Il filone carcerario

Ormai, se la volontà di denuncia era reale, il discorso era da allargare al più vasto quadro dell'amministrazione della giustizia. Si giustifica in tal modo la voga dei film carcerari, anche rispetto ai quali bisogna distinguere le pellicole che sfruttavano un vago proposito di documentazione per dichiarati fini spettacolari e le pellicole che, invece, si muovevano decise in nome d'una causa. *The Big House* (Carcere, 1930) di George Hill appartiene, ad esempio, al primo caso: una pellicola di robusta costruzione spettacolare, appoggiata alla resa di attori di cartello come Wallace Beery, il detenuto «cattivo», Chester Morris, il «buono», Robert Montgomery, il «vile», e della folta schiera di caratteristi che era d'obbligo. Benché il film, specie nella prima parte, cerchi di impostare un'analisi psicologica del mondo della prigione, non esce in realtà dal comodo bozzettismo; ma è chiaro che l'opera è costruita in funzione della battaglia fra i detenuti ribelli e le forze dell'ordine, animata e ricca di «suspense» come un ottimo «western» e che trova il suo culmine quando la polizia fa giungere nel cortile del carcere l'esercito con tanto di carri armati. Ma, come si vede, lo interesse è allo spettacolo più esteriore, pur approntato con le abilità dell'artigianato di sicura classe. Ben diversa portata ha invece un film come *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Io sono un evaso, 1932), il capolavoro di Mervyn Le Roy, che gli fa perdonare i molti brutti film diretti in seguito. Sulla scorta del libro autobiografico di Robert E. Burns, Le Roy, affidandosi anche alla espressività di un Paul Muni, allarga un fatto che poteva essere solo curioso ed incidentale a emblema della situazione carceraria in uno stato preciso — la Georgia — in un periodo preciso — gli anni venti. Opera non solo di denuncia generica, dunque, ma di polemica specifica, che ottenne pieno successo, non a caso, provocando numerosi mutamenti nella amministrazione delle carceri e nelle persone ad essa adibite (25).

Ma il merito di Le Roy, che pure non aveva dietro di sè il sostegno di un «bel» romanzo, né a fianco un grandissimo sceneggiatore, è d'essersi preoccupato della situazione umana del protagonista, un innocente condannato per sbaglio, evaso, ripreso e mandato ai lavori forzati malgrado la sua posizione si fosse intanto chiarita. Le Roy evita il «pamphlet» fine a se stesso, l'oratoria, e definisce un personaggio, accompagnandone l'interiore sviluppo dall'iniziale

(25) su questo film diffusamente cfr. GLAUCO VIAZZI: *Io sono un evaso* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 72, 1951.

fiducia nella legge e nello Stato alla finale sfiducia verso tutto e tutti; una parabola che è significativa della condizione di prostrazione morale in cui era caduta l'opinione pubblica americana nel '32 e che l'anno dopo avrebbe portato, per reazione, alla presidenza Roosevelt. L'incontro conclusivo di Allen con la donna che ama, un disperato incontro su cui incombe il timore del braccato, è un simbolo di quell'America amara che i film di Hawks e di Le Roy, oltreché la narrativa dell'epoca, consegnavano al patrimonio della cultura americana.

Le considerazioni che si son fatte sin qui si debbono alla rara occasione fornita dalla Mostra di Venezia di vedere in un ciclo organico ed esauriente i film del periodo indicato, molti dei quali, come si vede scorrendo la filmografia qui sotto pubblicata, erano e sono inediti in Italia. Ordinatore della retrospettiva era Giulio Cesare Castello, a cui si debbono alcune delle più serie retrospettive che Venezia abbia offerto agli studiosi ed ai critici di tutto il mondo: si ricordi, per tutte, quella esemplare ed unica dedicata a Stroheim. Per non appesantire il programma, giustamente l'ordinatore ha tralasciato quei film, come il *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Mamoulian o *Broken Lullaby* di Lubitsch, che avevano fatto parte della retrospettiva del 1959, mentre di altri film, purtroppo, non è stato possibile rintracciare la copia: valga il caso di *Broadway Melody* o di *Applause*. Forse, di alcuni film si poteva trascurare la visione, come è il caso del pessimo cortometraggio *Kid'n Hollywood* di Charles Lamont, dove alcuni bimbi prodigio rifanno il verso alla Garbo, alla Dietrich e ad altre «dive» e «divi» del tempo. Di altri, ancora, si poteva offrire un estratto, come per il modesto *Billy the Kid* di Vidor. Ma, avendo anch'io ordinato una mostra siffatta in passato, sono dell'idea che l'estratto è, di massima, da evitare: esso sceglie il meglio d'un film modesto facendo poi ritenere — e su questi equivoci si scrivono le storie — che la pellicola in questione sia tutta buona come il brano prescelto. La fatica di Castello, comunque, dimostra ancora una volta la serietà scientifica e filologica d'uno dei nostri studiosi più degni di tal nome, e fa augurare che Venezia consenta, con un piano organico di queste retrospettive annuali, una revisione sui testi, gradualmente, di tutta la storia del cinema.

Filmografia della retrospettiva

1926 **DON JUAN (Don Giovanni e Lucrezia Borgia)** — **r.**: Alan Crosland - **s.**: dal poema di Lord Byron e da varie leggende - **sc.**: Bess Meredyth - **f.**: Byron Haskin - **m.**: Edward Bowes, David Mendoza, William Axt - **int.**: John Barrymore (Don Juan e Don José), Mary Astor (Adriana della Varnese), Willard Louis (Pedrillo), Estelle Taylor (Lucrezia Borgia), Helene Costello (Rena, cameriera d'Adriana), Myrna Loy (Maia, cameriera di Lucrezia), Jane Winton (Beatrice), John Roche (Leandro), June Marlowe (Trusia), Yvonne Day (Don Juan a 5 anni), Philippe de Lacy (Don Juan a 10 anni), John George (il gobbo), Hélène D'Algy (l'assassina di Don José), Warner Oland (Cesare Borgia), Montagu Love (Donati), Joseph Swickard (Duca della Varnese), Lionel Braham (Duca Margoni), Phyllis Haver (Imperia), Nigel de Brulier (Marchese Rinaldo), Hedda Hopper (Marchesa Rinaldo) - **p.**: Warner Bros.

1927 **SUNRISE (Aurora) — r.:** Friedrich Wilhelm Murnau - **s.:** dal romanzo (trad. lett. inglese del tit. orig.) « A Trip to Tilsit » di Hermann Sudermann - **sc.:** Carl Mayer - **f.:** Charles Roscher e Karl Struss - **scg.:** Rochus Gliese - **m.:** Hugo Riesenfeld - **int.:** George O'Brien (l'uomo), Janet Gaynor (la donna), Margaret Livingston (la donna di città), Badil Rosing (la donna di servizio), J. Farrell MacDonald (il fotografo), Ralph Sipperly (il barbiere), Jane Winton (la manicure), Arthur Housman (il signore importuno), Eddie Boland (il signore cortese), Gina Corrado, Barry Norton, Sally Eilers - **p.:** Fox.

THE JAZZ SINGER (Il cantante di jazz) — r.: Alan Crosland - **s.:** dalla commedia di Samson Raphaelson - **sc.:** Alfred A. Cohn - **f.:** Hal Mohr - - **int.:** Al Jolson (Jakie Rabinowitz o Jack Robin), Warner Oland (il cantore Rabinowitz, suo padre), Eugenie Besserer (Sara Rabinowitz, sua madre), May McAvoy (Mary Dale), Joseph Rosenblatt (se stesso), Otto Lederer (Moisha Yudelson), Bobbie Gordon (Jakie a 13 anni), Richard Tucker (Harry Lee), Nat Carr (Levi), William Demarest (Buster Billings), Anders Randolf (Dillings), Will Walling (il medico) - **p.:** Warner Bros.

THE LIGHTS OF NEW YORK — r.: Brian Foy - **s.** e **sc.:** Hugh Herbert e Murray Roth - **r.:** E.B. Du Pont - **int.:** Helene Costello, Cullen Landis, Mary Carr, Wheeler Ookman, Gladys Brockwell, Robert Elliott, Eugene Pallette, Tom Dugan, Tom McGuire, Walter Percival, Guy Dennery, Jere Dennery - **p.:** Warner Bros.

1928 **FOX-CASE-MOVIETONE TALKING NEWSREEL:** a) **The Epsom Derby;** b) **G.B. Shaw** - **p.:** Fox.

THE FALL OF THE HOUSE OF USHER — r. e **sc.:** Melville Webber e James S. Watson jr. - **s.:** dal racconto di Edgar Allan Poe - **f.:** James S. Watson jr. - **scg.:** Melville Webber - **m.:** Alec Wilder - **int.:** Herbert Stern (Frederic Usher), Hildegarde Watson (Madeline Usher), Melville Webber (il viaggiatore) - **p.:** Melville Webber e James S. Watson jr.

1929 **LUCKY BOY — r.:** Norman Taurog e Charles C. Wilson - **s.:** Viola Brothers Shore - **sc.:** George Jessel - **f.:** Harry Jackson e Frank Zukor - **m.:** Hugo Riesenfeld - **int.:** George Jessel (se stesso), Rosa Rosanova (sua madre), William K. Strauss (suo padre), Margaret Quimby (Eleanor), Gwen Lee (signora Ellis), Richard Tucker (signor Ellis), Gayne Whitman (signor Trent), Mary Doran (Becky) - **p.:** Tiffany-Stahl.

HOW TALKIES TALK — r.: Viola Brothers Shore - **f.:** Donald Carte. (cortometraggio britannico sulla tecnica del sonoro).

HALLELUJAH (Alleluja) — r. e **s.:** King Vidor - **sc.:** Wanda Tuchock - **adatt.:** Richard Schayer - **dial.:** Ramson Rideout - **f.:** Gordon Avil - **m.:** canti popolari negri e le canzoni « Waiting at the End of the Road » e « Swanee Shuffle » di Irving Berlin - **scg.:** Cedric Gibbons - **c.:** Henrietta Frazer - **mo.:** Hugh Wynn - **int.:** Daniell L. Haynes (Zeke), Nina Mae McKenney (Chick), William Fountaine (Hot Shot), Harry Gray (Parson), Fannie Belle De Knight (Mammy), Everett McGarrity (Spunk), Victoria Spivey (Missy Rose), Milton Dickerson, Robert Couch, Walter Tait (ragazzi di Johnson), i Dixie Jubilee Singers - **p.:** King Vidor per la Metro-Goldywn-Mayer.

THE SHOW OF SHOWS (La parata delle nazioni) - Supervis.: Darryl F. Zanuck — **r.:** John G. Adolfi - **f.** (in bianco e nero e in Technicolor): Marney McGimm - **cor.:** Jack Haskell e Larry Ceballos - **int.:** John Barrymore, Richard Barthelmess, Beatrice Lillie, Irene Bordoni, Georges Carpentier, Loretta Young, Myrna Loy, Ben Turpin, Lila Lee, Douglas Fairbanks jr., H.B. Warner, Lupino Lane, Noah Beery, Alice Day, William Collier jr., Monte Blue, Rin-Tin-Tin, Lloyd Hamilton, Heinie Conklin, Lee Moran, Bert Roach, Chester Morris, Patsy Ruth Miller, Lois Wilson ed altri attori famosi - **p.:** Warner Bros.

THE LOVE PARADE (Il principe consorte) — **r.**: Ernst Lubitsch - **s.**: dalla commedia « The Prince Consort » di Léon Xanrof e Jules Chancel - **sc.**: Ernst Vajda e Guy Bolton - **f.**: Victor Milner - **scg.**: Hans Dreier - **m.**: Victor Schertzinger - **canzoni**: Clifford Grey - **mo.**: Merril White - **int.**: Maurice Chevalier (conte Alfred Renard), Jeanette MacDonald (Regina Louise), Lupino Lane (Jacques, valletto di Alfred), Lillian Roth (Lulù, cameriera personale della Regina), Edgar Norton (Maestro di cerimonie), Lionel Belmore (Primo Ministro), Albert Roccardi (Ministro degli Esteri), Carleton Stockdale (Ammiraglio), Eugene Pallette (Ministro della Guerra), E. H. Calvert (Ambasciatore di Sylvania), Yola d'Avril (Paulette), Margaret Fealy (Prima dama d'onore), Virginia Bruce (Seconda dama d'onore), Russel Powell (Ambasciatore afgano), Winter Hall (sacerdote), Ben Turpin (Lackey lo strabico); Andre Sheron, Jean Harlow, Anton Vaverka, Albert de Winton, William von Hardenburg, Josephine Hall, Rosalind Charles, Helene Friend - **p.**: Ernst Lubitsch per la Paramount.

THE TAMING OF THE SHREW (La bisbetica domata) — **r.**: e **sc.**: Sam Taylor - **s.**: dalla commedia di William Shakespeare - **f.**: Karl Struss - **int.**: Mary Pickford (Katherine), Douglas Fairbanks (Petruchio), Geoffrey Wardwell (Hortensio), Edwin Maxwell (Baptista), Dorothy Jordan (Bianca), Joseph Cawthorne (Gremio), Clyde Cook (Grumio) - **p.**: Mary Pickford per la United Artists.

GLORIFYING THE AMERICAN GIRL - **supervis.**: Florenz Ziegfeld — **r.**: Millard Webb - **s.** e **sc.**: J.P. McEvoy e Millard Webb - **f.** (in Technicolor): George Folsey - **scg.**: John W. Harkrider - **cor.**: Ted Shawn - **m.**: Irving Berlin - **int.**: Mary Eaton (Gloria Hughes), Edward Crandall (Buddy), Olive Shea (Barbara), Dan Healy (Miller), Kaye Renard (Mooney), Sara Edwards (signora Hughes) e la partecipazione di Rudy Vallee e la sua orchestra, Helen Morgan, Eddie Cantor - **p.**: Paramount.

1930 **BILLY THE KID** — **r.**: King Vidor - **s.**: dal libro « Saga of Billy the Kid » di Walter Noble Burnes - **sc.**: Wanda Tuchock - **dial.**: Laurence Stallings - **dial. aggiunti**: Charles McArthur - **f.**: Gordon Avil - **scg.**: Cedric Gibbons - **c.**: David Cox - **mo.**: Hugh Wynn - **int.**: Johnny Mack Brown (Billy the Kid), Wallace Beery (sceriffo Garrett), Kay Johnson (Claire), Karl Dane (Swenson), Wyndham Standing (Tunston), Russel Simpson (McSween), Blanche Federici (signora McSween), Roscoe Ates (Old Stuff), Warner P. Richmond (Ballinger), James Marcus (Donovan), Nelson McDowel (Hartfield), Jack Carlyle (Brewer), John Beck (Butterworth), Chris Martin (Santiago), Marguerita Padula (Nicky Whoosiz), Aggle Herring (signora Hatfield) - **p.**: Irving Thalberg per la M.G.M.

PARAMOUNT ON PARADE (Paramount Revue) - **supervis.**: Elsie Janis — **r.**: Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin H. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch (quest'ultimo diresse gli episodi **The Origin of the Apache Dances, A Park in Paris, Sweeping the Clouds Away**), Lothar Mendes, Victor Schertzinger, Edward Sutherland, Frank Tuttle e (per gli episodi realizzati in Francia per le varie edizioni europee) Charles de Rochefort - **sc.**: John Wenger - **f.** (in bianco e nero e in Technicolor): Harry Fischbeck e Victor Milner - **cor.**: David Bennett - **int.**: Richard Arlen, Jean Arthur, William Austin, George Bancroft, Clara Bow, Evelyn Brent, Mary Brian, Clive Brook, Virginia Bruce, Nancy Carroll, Ruth Chatterton, Maurice Chevalier, Gary Cooper, Leon Errol, Stuart Erwin, Stanley Fields, Kay Francis, Skeets Gallagher, Harry Green, Mitzi Green, James Hall, Phillips Holmes, Helen Kane, Dennis King, Abe Lyman e la sua orchestra, Fredric March, Nino Martini, David Newell, Jack Oakie, Warner Oland, Zelma O'Neal, Eugene Pallette, Joan Peers, William Powell, Charles Buddy Rogers, Lillian Roth, Stanley Smith, Fay Wray, Mitzi Mayfair - **p.**: Paramount Publix Co.

MONTE CARLO (Montecarlo) — **r.**: Ernst Lubitsch - **s.**: dal racconto

« Die Blaue Küste » di Hans Müller e da un episodio di « Monsieur Beaucaire » di Booth Tarkington e Evelyn G. Sutherland - **sc.**: Ernst Vajda - **dial. aggiunti:** Vincent Lawrence - **f.**: Victor Milner - **scg.**: Hans Dreier - **m.**: Leo Robin, Richard A. Whiting, W. Frank Harling - **canzoni:** Leo Robin - **int.**: Jack Buchanan (conte Rudolph Fallière), Jeanette MacDonald (contessa Vera von Conti), ZaSu Pitts (Maria), Tylor Brooke (Armand), Claude Allister (principe Otto von Seibenheim), Edgar Norton (duca Gustav von Seibenheim), John Roche (Paul), Albert Conti (Maestro di cerimonie), Donald Novis (Monsieur Beaucaire), Helen Garden (Lady Mary), David Percy (Herald), Erik Bey (Lord Winterset), Sidney Bracey (un gobbo), Geraldine Dvorak (una comparsa al Casinò, sosia di Greta Garbo) - **p.**: Ernst Lubitsch per la Paramount Publix Co.

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (All'ovest niente di nuovo) — Lewis Milestone - **s.**: dal romanzo di Erich Maria Remarque - **sc.**: Maxwell Anderson e George Abbott - **f.**: Arthur Edeson - **scg.**: Charles D. Hall e W. R. Schmidt - **m.**: David Broekman - **int.**: Lew Ayres (Paul Baumer), Louis Wolheim (Katczinsky), John Wray (Himmelstoss), Raymond Griffith (Gerard Duval), Slim Summerville (Tjaden), Russell Gleason (Muller), William Bakewell (Albert), Scott Kolk (Leer), Walter Browne Rogers (Behm), Ben Alexander (Kemmerich), Owen Davis jr. (Peter), Beryl Mercer (signora Baumer), Edwig Maxwell (signor Baumer), Harold Goodwin (Detering), Marion Clayton (signorina Baumer), Richard Alexander (Westhus), Pat Collins (Tenente Bertinck), Yola d'Avril (Suzanne), Arnold Lucy (Kantorek), Bill Irving (Ginger), Joan Marsh (la ragazza del manifesto), Renée Demonde e Poupé Andriot (due ragazze francesi), Edmund Breese (signor Meyer), Heinie Conklin (Hammacher), Bertha Mann (sorella libertina) - **p.**: Universal.

LITTLE CAESAR — r.: Mervyn LeRoy - **s.**: dal romanzo di W.R. Burnett (ed. it. « Il piccolo Cesare », Milano, Mondadori ed.) - **sc.** e **dial.**: Francis Edward Faragoh - **coll. alla sc.**: Robert N. Lee - **f.**: Tony Gaudio - **scg.**: Anton Grot - int.: Edward G. Robinson (Rico Bandello), Douglas Fairbanks jr. (Joe Massara), Glenda Farrell (Olga Strassof), Sidney Blackmer (Big Boy), Thomas Jackson (Sergente Flaherty), Ralph Ince (Pete Montana), William Collier jr. (Pony Passa), Maurice Black (Arnie Lorch), Stanley Fields (Sam Vettori), George E. Stone (Otero) - **p.**: First National.

THE DAWN PATROL (La squadriglia dell'aurora) — r.: Howard Hawks - **s.**: dal racconto « The Flight Commander » di John Monk Saunders - **sc.** e **dial.**: Howard Hawks, Dan Totheroh, Seton I. Miller - **f.**: Ernest Haller - **scg.**: Jack Okey - **int.**: Richard Barthelmess (Dick Courtney), Douglas Fairbanks jr. (Douglas Scott), Neil Hamilton (Maggiore Brand), William Janney (Gordon Scott), James Finlayson (Sergente), Clyde Cook (Bott), Gardner James (Ralph Hollister), Edmund Breon (Tenente Bathrst), Frank McHugh (Flaherty), Jack Ackroyd e Harry Allen (meccanici) - p.: First National. [Ne è stato fatto un « remake » nel 1938 diretto da Edmund Goulding].

THE BIG HOUSE (Carcere) — r.: George Hill - **s.** e **sc.** e **dial.**: Frances Marion - **dial. aggiunti:** Jo Farnham e Martin Flavin - **f.**: Harold Wenstrom - **scg.**: Cedric Gibbons - **c.**: David Cox - **mo.**: Blanche Sewell - **int.**: Chester Morris (Morgan), Wallace Beery (Butch), Robert Montgomery (Kent), Lewis Stone (direttore del carcere), Leila Hyams (Anne), George F. Marion (Pop), J.C. Nugent (signor Marlowe), Claire McDowell (signora Marlowe), Karl Dane (Olsen), Dewitt Jennings (Wallace), Mathew Betz (Gopher), Robert Emmett O'Connor (Donlin), Tom Kennedy (zio Jed), Tom Wileson (Sandy), Eddie Foyer (Dopey), Roscoe Ates (Putnam), Fletcher Norton (Oliver) - **p.**: M.G.M.

HELL'S ANGELS (Angeli dell'inferno) — r.: Howard Hughes (iniziato nel 1927 da Luther Reed - alcuni indicano Lewis Milestone come r. in coll.) - **s.**: Marshall Neilan e Joseph Moncure March - **sc.**: Howard Esta-

brook e Harry Behn - **dial.**: Joseph Moncure March - **r. dei dial.**: James Whale - **f.**: Tony Gaudio e Harry Perry - **scg.**: J. Boone Fleming e Carrol Clarke - **int.**: Ben Lyon (Monte Rutledge, suo fratello), Jean Harlow (Helen), John Darrow (Karl Arnstedt), Lucien Prival (barone von Kranz), Frank Clarke (tenente von Breuen), Roy Wilson (Baldy), Douglas Gilmore (capitano Redfield), Jane Winston (baronessa von Kranz), Evelyn Hall (Lady Randolph), William B. Davidson (ufficiale di S.M.), Wyndham Standing (comandante di squadrone della R.F.C.), Carl von Harrtman (comandante dello Zeppelin), F. Schumann-Heink (primo ufficiale dello Zeppelin), Stephen Carr (Elliott), Pat Somerset (Marryat), William von Brinken (von Richter), Hans Joby (von Schlieben), Lena Marlena, Larford Davidson, Joan Standing - **p.**: United Artists.

ANNA CHRISTIE (Anna Christie) — **r.**: Clarence Brown - **s.**: dal dramma di Eugene O'Neill - **sc.**: Frances Marion - **f.**: William Daniels - **scg.**: Cedric Gibbons - **c.**: Adrian - **mo.**: Hugh Wynn - **int.**: Greta Garbo (Anna Christie), Charles Bickford (Matt), George F. Marion (Chris, padre di Anna), Marie Dressler (Marthy, compagna di Chris), James T. Mack (sacerdote), Lee Phelps (Larry) - **p.**: Clarence Brown per la M.G.M.

MOROCCO (Marocco) — **r.**: Joseph von Sternberg - **s.**: dal dramma « Amy Jolly » di Benno Vigny - **sc.**: Jules Furthman - **f.**: Lee Garmes - **scg.**: Hans Dreier - **m.**: Karl Hajos - **mo.**: Sam Winston - **int.**: Gary Cooper (Tom Brown), Marlene Dietrich (Amy Jolly), Adolphe Menjou (La Bessière), Ullrich Haupt (aiutante Caesar), Juliette Compton (Anna Dolores), Francis McDonald (caporale Tatoche), Albert Conti (colonnello Quinnevières), Eve Southern (signora Caesar), Paul Porcasi (Lo Tinto) - **p.**: Paramount.

DOUGHBOYS (Il guerriero) — **r.**: Edward Sedgwick - **s.**: Al Boasberg e Sidney Lazarus - **sc.**: Richard Schayer - **dial.**: Al Boasberg e Richard Schayer - **f.**: Leonard Smith - **scg.**: Cedric Gibbons - **c.**: Vivian Baer - **cor.**: Sammy Lee - **m.**: Joseph Meyer, Edward Sedgwick, Howard Johnson - **mo.**: William Le Vanway - **int.**: Buster Keaton (Elmer), Sally Eilers (Mary), Cliff Edwards (Nescopeck), Edward Brophy (sergente Brophy), Victor Potel (Svendenburg), Arnold Korff (Gustave), Frank Mayo (capitano Scott), Pitzy Katz (Abie Kohn), William Steel (tenente Randolph) - **p.**: Buster Keaton per la M.G.M.

THE KARNIVAL KID — **p.** e **r.**: Walt Disney - **coll. alla r.**: Ub Iwerks (disegno animato cortom.).

1931 **THE FRONT PAGE** — **r.**: Lewis Milestone - **s.**: dal dramma di Ben Hecht e Charles McArthur - **sc.**: Bartlett Cormack - **f.**: Glen McWilliams e Bert Camm - **scg.**: Richard Day - **mo.**: W. Duncan Mansfield - **int.**: Pat O'Brien (Hildy Johnson), Mary Brian (Mary), Adolphe Menjou (Walter Burns), George E. Stone (Earl Williams), Mae Clarke (Molly), E. Everett Horton (Bensinger), Walter Catlett (Murphy), Slim Summerville (Pincus), Matt Moore (Kruger), Frank McHugh (McCue), Clarence H. Wilson (sceriffo Hartman) - **p.**: Howard Hughes per la United Artists.

CITY STREETS (Le vie della città) — **r.**: Rouben Mamoulian - **s.**: da un romanzo di Dashiell Hammett - **sc.**: Oliver H.P. Garrett - **adatt.**: Max Marcin - **f.**: Lee Garmes - **int.**: Gary Cooper (il Kid), Sylvia Sidney (Nan), Paul Lukas (Big Fellow Maskal), William Boyd (McCoy), Guy Kibbee (Pop Cooley, padre di Nan), Stanley Fields (Blackie), Wynne Gibson (Agnes), Betty Sinclair (Pansy) - **p.**: Paramount.

THE PUBLIC ENEMY — **r.**: William A. Wellman - **s.**: da un racconto di Kubec Glasmon e John Bright - **sc.**: Harvey Thew - **f.**: Dev Jennings - **scg.**: Max Parker - **c.**: Earl Luck - **int.**: James Cagney (Tom), Edward Woods (Matt), Donald Cook (Mike), Joan Blondell (Mamie), Jean Harlow (Gwen), Beryl Mercer (madre di Tom), Ben Hendricks jr. (Bugs Moran),

Robert Emmett O'Connor (Paddy Ryan), Leslie Fenton (Nails Nathan), Louise Brooks (Bess), Mae Clarke (Kitty), Murray Kinnell (Putty Nose), Frankie Darro (Matt da ragazzo), Junior Coughlan (Tom da ragazzo) - **p.**: Warner Bros.

FIVE STAR FINAL — **r.**: Mervyn LeRoy - **s.**: dal dramma di Louis Weitzenkorn - **sc.**: Byron Morgan - **adatt.**: Robert Lord - **f.**: Sol Polito - **scg.**: Jack Okey e Earl Luick - **int.**: Edward G. Robinson (Randall), Marian Marsh (Jenny Townsend), Frances Starr (Nancy Voorhees Townsend), H.B. Warner (Michael Townsend), Boris Karloff (Isopod), Aline MacMahon (miss Taylor), Oscar Apfel (Hinchecliffe), Anthony Bushell (Phillip Weeks), Ona Munson (Kitty Carmody), George E. Stone (Ziggie Feinstein), Evelyn Hall (signora Weeks), David Torrence (signor Weeks), Gladys Lloyd (signorina Edwards), Robert Elliott (Brannegan) - **p.**: First National.

INSPIRATION (La modella) — **r.**: Clarence Brown - **s.** e **sc.**: Gene Markey - **f.**: William Daniels - **scg.**: Cedric Gibbons - **c.**: Adrian - **mo.**: Conrad A. Nervig - **int.**: Greta Garbo (Yvonne), Robert Montgomery (André), Lewis Stone (Delval), Marjorie Rambeau (Lulu), Joan Marsh (Madeleine), John Miljan (Coutant), Richard Tucker (Galand), Gwen Lee (Gaby), Zelda Sears (Pauline), Judith Vosselli (Odette), Beryl Mercer (Marthe), Edwin Maxwell (Julian Montel), Oscar Apfel (Vignaud), Karen Morley (Liane), Paul McAllister (Jouvet), Arthur Hoyt (Gavarni) - **p.**: Clarence Brown per la M.G.M.

DISHONORED (Disonorata) — **r.** e **s.**: Joseph von Sternberg - **sc.**: Daniel N. Rubin - **f.**: Lee Garmes - **scg.**: Hans Dreier - **int.**: Marlene Dietrich (Magda, agente segreto X 27), Victor McLaglen (tenente Kranau), Lew Cody (colonnello Kovrin), Gustav von Seyffertitz (il capo del Servizio Segreto), Warner Oland (generale von Hindau), Barry Norton (giovane tenente), Davidson Clark (ufficiale della corte marziale), Wilfred Lucas (generale Dymov), William Powell (maggiore) - **p.**: Paramount.

HELPMATES — **r.**: James Parrott - **dial.**: H.M. Walker - **mo.**: Richard Currier - **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy - **p.**: Hal Roach per la M.G.M. (cortometraggio).

TABU (Tabù) — **r.**: Friedrich Wilhelm Murnau - **s.**: Robert J. Flaherty - **f.**: Floyd Crosby e Robert J. Flaherty - **scg.**: naturali - **m.**: Hugo Riesenfeld - **int.**: Reri (la ragazza), Matahi (il giovane innamorato), Hitu (il vecchio capo religioso), Jean (il poliziotto), Jules (il capitano), Kong Ah (il commerciante cinese) ed altri attori presi dalla vita - **p.**: Paramount (realizzato nelle isole del Pacifico).

1932 **ONE HOUR WITH YOU (Un'ora d'amore)** - **supervis.**: Ernst Lubitsch — **r.**: Ernst Lubitsch e George Cukor - **s.**: dalla commedia « Only a Dream » di Lothar Schmidt - **sc.**: Samson Raphaelson - **f.**: Victor Milner - **scg.**: Hans Dreier - **m.**: Oscar Straus - **m. interpolata**: Richard Whiting - **int.**: Maurice Chevalier (dott. André Bertier), Jeanette MacDonald (Colette, sua moglie), Genevieve Tobin (Mitzi Olivier), Charles Ruggles (Adolphe), Roland Young (prof. Olivier), George Barbier (commissario di polizia), Josephine Dunn (signorina Martel), Richard Carle (detective), Charles Judels (un poliziotto), Barbara Leonard (cameriera di Mitzi) - **p.**: Ernst Lubitsch per la Paramount.

TROUBLE IN PARADISE (Mancia competente) — **r.**: Ernst Lubitsch - **s.**: dalla commedia « The Honest Finder » di Laszlo Aladar - **sc.**: Samson Raphaelson - **adatt.**: Grover Jones - **f.**: Victor Milner - **scg.**: Hans Dreier - **m.**: W. Frank Harling - **int.**: Miriam Hopkins (Lily), Herbert Marshall (Gaston), Kay Francis (Madame Colette), Charles Ruggles (il maggiore), E. Everett Horton (François), C. Aubrey Smith (Giron), Robert Greig (Jacques, il maggiordomo), Mary Boland - **p.**: Ernst Lubitsch per la Paramount.

I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG (Io sono un evaso) — r.: Mervyn LeRoy - **s.:** dal libro autobiografico « I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang » di Robert E. Burns - **sc.:** Howard J. Green e Brown Holmes - **f.:** Sol Polito - **scg.:** Jack Okey - **c.:** Orry-Kelly - **int.:** Paul Muni (James Allen), Glenda Farrell (Marie), Helen Vinson (Helen), Preston Foster (Pete), Edward McNamara (secondo custode), Allen Jenkins (Barney), Sheila Terry (segretaria di Allen), David Landau (guardiano), Berton Churchill (giudice), Edward Ellis (il dinamitardo), Sally Blane (Alice), James Bell (Red), William Janney (figlio dello sceriffo), Oscar Apfel (direttore della Camera di Commercio), John Wray (Nordine), Hale Hamilton (rev. Allen), C. Henry Gordon (procuratore distrettuale), Spencer Charters (C.K. Hobb), Roscoe Karns (Steve), Robert Warwick (Fuller), Charles Middleton (controllore), Harry Holman (sceriffo di Monroe), Noel Francis (Linda), Louise Carter (signora Allen), Willard Robertson (commissario della prigione), Morgan Wallace (Ramsey), Reginald Barlow (Parker), Jack La Rue (Ackerman), Charles Sellon (venditore di panini imbottiti), Russell Simpson (Sceriffo), George Collins (Wilson), William Pawley (Doggy), Lew Kelly (Mike), Sam Baker (Sebastian), William LeMaire (Texas), Dewey Robinson (fabbro) - **p.:** Warner Bros.

LOVE ME TONIGHT (Amami stanotte) — r.: Rouben Mamoulian - **s.:** dalla commedia di Leopold Marchand e Paul Armont - **sc.:** Samuel Hoffenstein, Waldemar Young, George Marion jr. - **f.:** Victor Milner - **scg.:** Hans Dreier - **m.:** Richard Rodgers - **int.:** Maurice Chevalier (Maurice Courtelin, sarto), Jeanette MacDonald (principessa Jeannette), Charlie Ruggles (Visconte di Vareze), Charles E. Butterworth (Conte di Savignac), Myrna Loy (contessa Valentine), C. Aubrey Smith (il Duca), Elizabeth Patterson, Ethel Griffies, Blanche Federici (le tre zie), Joseph Cawthorn (il medico), Ethel Wales (sarta) - **p.:** Paramount.

SCARFACE (Scarface - Lo sfregiato) — r.: Howard Hawks - **s.:** dal romanzo di Armitage Trail - **adatt.:** Ben Hecht - **sc.:** Seton I. Miller, John Lee Mahin, W.R. Burnett - **f.:** Lee Garmes - **scg.:** Harry Olivier - **mo.:** Edward Curtiss - **int.:** Paul Muni (Tony Camonte, lo sfregiato), George Raft (Rinaldo), Boris Karloff (Gaffney), Ann Dvorak (Cesca, sorella di Tony Camonte), Osgood Perkins (Lovo), Karen Morley (Poppy, ragazza di Lovo), Henry Gordon (Guarino), Purnell Pratt (editore), Vince Barnett (Angelo), Ines Palange (signora Camonte), Harry J. Vejar (Costillo), Edwin Maxwell (capo dei poliziotti), Tully Marshall (direttore di giornale), Henry Armetta (Pietro), Bert Starkey (Epstein) - **p.:** Howard Hawks, per Howard Hughes - United Artists.

BLONDE VENUS (Venere bionda) — r.: Joseph von Sternberg - **s.** e **sc.:** S.K. Lauren e Jules Furthman - **f.:** Bert Glannon - **scg.:** Wiard Ihnen - **int.:** Marlene Dietrich (Helen Faraday), Herbert Marshall (Edward, suo marito), Cary Grant (Nick Townsend), Dickie Moore (Johnny, figlio di Helen e Edward), Gene Morgan (Ben Smith), Rita La Roy (« Taxi Belle » Hooper), Robert Emmett O'Connor (Dan O'Connor), Sidney Toler (detective Wilson), Francis Sayles (Charlie Blaine), Evelyn Preer (Iola), Jerry Tucker (Otto), Cecil Cunningham (donna di Norfolk), Ferdinand Schumann-Heink (Henry), Charles Morton (Bob) - **p.:** Joseph von Sternberg per la Paramount.

HOOKS AND JABS — r.: Arvid E. Gillstrom - **s.** e **sc.:** Dean Ward e Vernon Dent - **f.:** Gus Peterson - **int.:** Harry Langdon, Vernon Dent, Neil O'Day, Frank Moran, William Irving - **p.:** Educational Films Corp. of America. (cortom. della serie « Mermaid Comedies »).

DREAM HOUSE - supervis.: Mack Sennett — **r.:** Del Lord - **s.** e **sc.:** John A. Waldron, Harry McCoy, Earle Rodney, Lewis Foster - **mo.:** William Hornbeck - **int.:** Bing Crosby - **p.:** Mack Sennett per la Educational. (cortometraggio).

KID 'N' HOLLYWOOD — r.: Charles Lamont - **int.**: Shirley Temple - **p.**: Jack Hays per la Educational Films Corp. of America (cortom. della serie « Jack Hays Baby Burlesk »).

HORSE FEATHERS — r.: Norman Z. McLeod - **s.**: dalla commedia musicale di Bert Kalmar e Harry Ruby - **sc.**: Bert Kalmar, Harry Ruby, S.J. Perelman - **f.**: Ray June - **m.**: Harry Ruby - **int.**: Groucho Marx (prof. Wagstaff), Zeppo Marx (Zeppo, suo figlio), Harpo Marx (Harpo, accalappiacani), Chico Marx (Chico, contrabbandiere), Thelma Tood (Connie Bailey), David Landau (Jennings), Florine McKinney (Peggy Carrington), James Pierce (Mulles), Nat Pendleton (McCarthy), Reginald Barlow (presidente dell'Huxley College), Robert Greig (prof. Hornsvogel) - **p.**: Paramount.

FREAKS — r.: Tod Browning - **s.**: dal racconto « Spurs » di Tod Robbins - **sc.**: Willis Goldbeck e Leon Gordon - **f.**: Merrit B. Gerstad - **int.**: Wallace Ford (Phroso), Leila Hyams (Venice), Olga Baclanova (Cleopatra), Roscoe Ates (Roscoe), Henry Victor (Hercules), Harry Earles (Hans), Daisy Earles (Frieda), Rose Dione (Madame Petrallini), Daisy e Violet Hilton (le sorelle siamesi), Edward Brophy e Mac Hugh (i Rollo Boys) e i Freaks - **p.**: M.G.M.

FORBIDDEN (Proibito) — r. e **s.**: Frank Capra - **sc.**: Jo Swerling - **f.**: Joseph Walker - **scg.**: Edward Bernds - **m.**: Stephen Goosson - **mo.**: Maurice Wright - **int.**: Barbara Stanwyck (Lulu Smith), Adolphe Menjou (Bob Grover), Ralph Bellamy (Al Holland), Dorothy Peterson (Helen), Thomas Jefferson (Wilkinson), Myrna Fresholtz (Roberta bambina), Charlotte Henry (Roberta signorina), Tom Ricketts (Briggs) - **p.**: Columbia.

A FAREWELL TO ARMS — r.: Frank Borzage - **s.**: dal romanzo di Ernest Hemingway - **sc.**: Benjamin Glazer, Oliver H.P. Garrett - **f.**: Charles Lang - **int.**: Helen Hayes (Catherine Barkley), Gary Cooper (tenente Frederic Henry), Adolphe Menjou (maggiore Rinaldi), Mary Philips (Helen Ferguson), Jack La Rue (sacerdote), Blanche Federici (capo infermiera), Henry Armetta (Bonello), George Humbert (Piani), Fred Malatesta (Manera), Mary Forbes (signorina Van Campen), Tom Ricketts (conte Graffi), Robert Cauterio (Gordoni), Gilbert Emery (maggiore britannico) - **p.**: Paramount.

1933 **42nd STREET (42ª Strada) — r.**: Lloyd Bacon - **s.**: dal romanzo di Bradford Ropes - **sc.**: James Seymour e Rian James - **f.**: Sol Polito - **scg.**: Jack Okey - **cor.**: Busby Berkeley - **m.**: Harry Warren e Al Dubin - **mo.**: Frank Ware - **int.**: Bebe Daniels (Dorothy Brock), Warner Baxter (Julian Marsh), George Brent (Pat Denning), Ruby Keeler (Peggy), Dick Powell (Billy Lawler), Una Merkel (Lorraine Fleming), Guy Kibbee (Abner Dillon), Ned Sparks (Barry), Lyle Talbot (Waring), Ginger Rogers (Ann), Allen Jenkins (Mac Elroy), Henry B. Walthall (un attore), Edward J. Nugent (Terry), Harry Akst (Jerry), Clarence Nordstrom (primo attore), Robert McWade (Jones), George E. Stone (Andy Lee), Harry Warren e Al Dubin (se stessi) - **p.**: Warner Bros.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

La parola a Domenico Meccoli

a cura di GIACOMO GAMBETTI

D.: *Quali sono stati secondo Lei i meriti e quali i difetti della XXIII Mostra, e quali le rispettive ragioni?*

R.: E' dalla chiusura della Mostra che cerco di rispondere a questi interrogativi, di considerare tecnicamente i varî aspetti della manifestazione così com'erano stati previsti e come si sono poi rivelati. Con ciò desidero che sia subito chiaro che non intendo entrare in polemica con quei commentatori che, per interesse di parte o personali antagonismi, hanno talvolta travisato la verità oppure non si sono dati la pena di conoscerla. Il mio scopo, rispondendo al questionario di « Bianco e nero », è solo di esaminare i fatti al fine di tentare di individuare gli elementi di una possibile riforma della Mostra basata non su circostanze contingenti ma su considerazioni più generali che tengano conto del reale momento della produzione cinematografica mondiale.

Che cosa è dunque successo quest'anno?

Forse, per comprendere meglio la situazione, non sarà inutile rifarci brevemente a quanto avvenne al termine della Mostra dell'anno scorso. In quella circostanza, il presidente dell'ANICA, avv. Eitel Monaco, sostenne la necessità di modificare radicalmente il Regolamento della Mostra proponendo: *a*) di restituire ai singoli paesi il diritto, come in passato, di designare i propri film; *b*) di abolire la Sezione Informativa per realizzare un programma unico con un maggior numero di film in concorso.

Tutto ciò allo scopo di evitare attriti con le industrie cinematografiche straniere, attriti tali — egli disse — da pregiudicare « il favorevole andamento delle nostre relazioni cinematografiche internazionali ».

Un tale atteggiamento — del resto non nuovo — mirava ad abolire la formula della selezione ma soprattutto a trasformare la Mostra in un ente autonomo alle dipendenze e sotto la diretta vigilanza del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, con maggior voce in capitolo dei rappresentanti dell'industria cinematografica.

In polemica con il punto di vista dell'ANICA, una parte della stampa italiana sostenne, senza mezzi termini, il mantenimento della formula della selezione; un'altra parte, una migliore valorizzazione della Sezione Informativa; altri ancora la necessità di una formula che, senza rinunciare al diritto di selezione, tenesse conto delle esigenze delle industrie interessate. Dal canto suo, invece, la stampa straniera riconobbe più unitariamente l'originalità e i meriti della formula veneziana.

Come si ricorderà, anche « Bianco e nero », in un editoriale firmato da Floris Ammannati — ex direttore della Mostra e ideatore della formula della selezione — prese posizione a questo proposito dichiarando: « Noi non intendiamo entrare nel merito della giustezza e legittimità di quest'azione. Non possiamo però fare a meno di richiamare l'attenzione di quanti esercitano appunto una responsabilità nel settore della cultura e dell'arte cinematografica, come pure delle organizzazioni professionali, amministrative e politiche della cinematografia nazionale, sulla assoluta necessità che ogni eventuale modifica strutturale, di regolamento e di formula, debba essere frutto di riconosciute, obbiettive ed effettive esigenze le quali — pur non ignorando gli interessi legittimi sia della produzione come degli operatori economici — rispettino ed affermino in modo chiaro ed inequivocabile i diritti dell'arte e della cultura cinematografica, i soli che hanno legittima priorità e cittadinanza ad una mostra, come Venezia, che si chiama d'arte e si inquadra nell'impegnativo ambito della Biennale ».

Ma, nonostante ogni possibile riserva, la formula della selezione parve ancora quella meglio rispondente alle finalità della Mostra nell'interesse precipuo del progresso qualitativo del cinema. Tanto è vero che il principio della selezione e la struttura della Mostra — con la Sezione Film in Concorso, Sezione Informativa e Sezione Culturale — ottennero l'accordo della competente Sottocommissione Ordinatrice in seno alla Biennale senza contrasti di fondo, con alcune modifiche sui precedenti Regolamenti da me proposte allo scopo sia di chiarire i rapporti con i competenti organismi ufficiali

dei varî paesi che di lasciare alla Commissione di Selezione una maggiore libertà di azione e di giudizio.

Tali modifiche — non rilevate da molti solerti commentatori delle cose della Mostra — erano di vasta portata. Infatti: 1) al principio dell'*invito* ufficiale si sostituiva quello della *comunicazione* ufficiale del Regolamento; 2) I competenti organismi dei singoli paesi potevano proporre, per la scelta finale da parte della Commissione di Selezione, una rosa di film senza graduatoria, fermo restando il diritto di invito da parte della Direzione della Mostra; 3) Il numero dei film ammessi a concorso non era più limitato a quattordici ma dipendeva dal giudizio della Commissione di Selezione.

Il punto 3 è quello che in questo momento ci interessa maggiormente. Secondo il Regolamento, la Commissione di Selezione poteva ammettere a concorso più di 14 film e ciò portava teoricamente il duplice vantaggio di non dovere aspettare il termine dei lavori per operare una scelta in base a un giudizio comparato, e di non dovere escludere, a causa del numero chiuso, qualche film degno di riconoscimento.

Pur avendo la possibilità di ammettere a concorso un numero inferiore di film, le precedenti Commissioni di Selezioni si erano sempre regolate in modo da coprire tutti i quattordici posti disponibili. Sebbene con qualche difficoltà, anche la Commissione di Selezione della XXIII Mostra finì col fare un elenco di 14 film. Nel medesimo tempo, in considerazione dell'interesse delle numerose « opere prime » viste nel corso dei lavori e destinate alla Sezione Informativa, essa propose al Presidente della Biennale una deroga al Regolamento affinché la Giuria potesse prendere in considerazione, per il Premio Opera Prima, anche le opere prime inedite presentate in questa Sezione; e segnalò inoltre al Direttore della Mostra quattro film di esordienti italiani (« La commare secca », « Un uomo da bruciare », « Una storia milanese », « Il mare ») sui quali si era concentrata la maggioranza dei suffragi.

Per la verità, come ha già rivelato Gian Luigi Rondi, membro della Commissione di Selezione, su varî giornali, la deroga fu chiesta per i film italiani, ma il Presidente della Biennale e il Direttore della Mostra si trovarono d'accordo nell'estenderla per equità a tutte le opere prime inedite. E poichè la Mostra è al servizio del cinema in generale e non di una particolare cinematografia, il Direttore della Mostra giudicò suo dovere allargare le maglie della Sezione Infor-

mativa in modo da includervi il maggior numero possibile di opere prime di altri paesi. Così, per necessità di cose, questa Sezione divenne pletorica dato che ormai, in armonia con la funzione assegnatale dal Regolamento, erano già stati chiesti film proiettati in altri Festival ed erano già stati accettati film di paesi non rappresentati nella Sezione competitiva.

La pletora di film nella Sezione Informativa fu dunque un difetto della XXIII Mostra ma dette anche la possibilità di dare un panorama abbastanza completo e vivo del giovane cinema mondiale con 13 film inediti di esordienti e 4 film di esordienti proiettati ad altri Festival. Con l'aggiunta de « L'infanzia di Ivan », dell'esordiente regista sovietico Tarkovski, presentato nella Sezione competitiva, il totale delle opere prime era dunque di 18, il quaranta per cento del programma complessivo delle due Sezioni.

E questo è stato un merito che i commentatori obbiettivi e imparziali non hanno mancato di rilevare.

Sul valore dei film presentati in concorso non è mio compito pronunciarmi. Io desidero qui attenermi ai fatti, sfrondandoli dei travisamenti che hanno spesso subìto per bocca di informatori non informati o tendenziosi. E' vero, per esempio, che la Commissione di Selezione (come taluni suoi membri hanno rivelato) voleva limitare a dieci il numero dei film ammessi alla competizione. Le mie insistenze per arrivare a quattordici non erano mosse, come si è fatto credere o si è voluto credere, dal desiderio di favorire film di questo o di quel paese altrimenti esclusi, ma dalla considerazione che la presentazione di un numero di film inferiore a quello consacrato dalla prassi sarebbe risultata pretenziosa. Sarebbe stato come affermare che i dieci film prescelti erano tutti eccezionali, e un simile impegno mi pareva eccessivo.

D.: *In particolare, quanto influiscono sull'autonomia indispensabile a una manifestazione internazionale d'arte*: a) *l'intervento dello Stato e un regolamento dell'ente promotore — la Biennale — ancora legato a schemi d'anteguerra?;* b) *i rapporti coi produttori, le loro richieste, le loro pressioni?;* c) *gli aspetti pubblicitari, mondani, turistici connessi all'estate del Lido di Venezia?*

R.: Debbo rifarmi un'altra volta a quanto scrisse l'anno scorso su « Bianco e nero » Floris Ammannati a proposito delle ipoteche di ordine artistico, culturale, critico, politico, economico-turistico che

gravitano sulla Mostra di Venezia. Che esse esistano sarebbe sciocco negarlo. Direi anzi che sono naturali, com'è naturale il contrasto fra l'indirizzo artistico-culturale reclamato dalla critica e quello divulgativo, mondano e turistico nel quale si ritrovano alleati produttori e albergatori.

L'unica possibilità di realizzare un ordinamento indipendente sta nell'autonomia della Biennale; e un Regolamento può essere buono o cattivo a seconda delle condizioni in cui viene applicato.

La prima e fondamentale condizione è la disponibilità dei film. Parecchi film, per esempio, che sulla carta apparivano molto interessanti non si sono potuti vedere perchè non ancora terminati al momento della selezione.

Poi bisogna considerare altri elementi che condizionano la scelta.

Ci sono critici i quali coltivano l'illusione che basti chiedere per avere e che la massima aspirazione tanto dei produttori quanto dei registi sia di partecipare alla Mostra di Venezia. Ebbene, guardiamo finalmente in faccia la verità.

Prima di tutto varia la struttura politica e industriale dei singoli paesi. Laddove esiste una cinematografia statale è del tutto inutile rivolgere inviti preferenziali, anche ammesso che ci sia la possibilità di vedere film non proposti ufficialmente. Il massimo che si può ottenere è la facoltà di scegliere in un gruppo di film « autorizzati ».

Laddove la cinematografia non è statale, ci si trova di fronte a situazioni diverse. L'industria svedese segue il principio che, prima di essere inviato a un qualunque Festival, un film dev'essere proiettato sul mercato interno. In altri paesi, la presentazione a un Festival dev'essere autorizzata dalle competenti autorità. (Si può dire che ogni paese presenti una situazione particolare.)

Laddove, poi, si potrebbe scegliere liberamente, bisogna fare i conti con la politica industriale e commerciale dei singoli produttori. Chi ha interesse ad ottenere un successo sul mercato francese non manderà il suo film alla Mostra di Venezia ma al Festival di Cannes. Inoltre, la partecipazione a questo o a quel Festival è sovente coordinata con i contratti di noleggio e di distribuzione... E così via. Sarebbe lungo elencare le varie situazioni ma i veri e sostanziali condizionamenti della Mostra sono di questa specie.

Né si può dimenticare che alla Mostra di Venezia la critica è particolarmente esigente, spesso acre e aggressiva. Ciò crea una condizione ambientale che rende perplessi i produttori dei film di mag-

gior costo e i registi di maggior fama circa la opportunità della partecipazione.

Dal canto suo, la Federazione Internazionale dei Produttori di Film (FIAPF), cui fanno capo una ventina di paesi, per riconoscere un Festival chiede determinate garanzie fissate nelle norme di un Regolamento generale. Con lunghe trattative, ho potuto ottenere, di alcune di queste norme, l'interpretazione più favorevole alle esigenze della Mostra di Venezia; tuttavia non è meno vero che la FIAPF è rimasta legata, nei confronti dei Festival, a schemi sorpassati. Spinta da Venezia, essa ha finito con l'ammettere il diritto di veto artistico ai film proposti ufficialmente, diritto di cui hanno potuto profittare anche gli altri Festival; ma non è ancora arrivata, per esempio, a rivedere il principio delle partecipazioni nazionali che contrasta con la realtà internazionale dell'attuale produzione. Inoltre, lasciando liberi gli organismi associati di partecipare anche ai Festival non riconosciuti, la FIAPF non protegge i Festival riconosciuti. E nessuno può dire con esattezza quanti siano oggi nel mondo i Festival (forse più di cinquanta) dove, allo scopo di accaparrare film e di assicurare la presenza dei divi, si inventano i premi più disparati. La inflazione dei Festival e dei premi non aiuta il cinema: impedisce al pubblico di distinguere il grano dal loglio e lo disorienta. Sarebbe inoltre utile e opportuno che ogni Festival si caratterizzasse in maniera particolare al fine di evitare l'attuale confusione.

D.: *Lei ha più volte sottolineato che i tagli a* Vivre sa vie *sono stati effettuati volontariamente e personalmente dal regista. Come spiega, con la Sua esperienza di giornalista e di organizzatore, che Godard abbia agito in tal senso in un ambiente come quello della Mostra di Venezia, così tradizionalmente e motivamente geloso, in ogni tempo e sotto ogni clima politico, delle proprie ragioni di porto-franco della cultura cinematografica? Vuol riassumere quali sono stati i motivi che hanno portato Godard a tale decisione, la quale aveva ben poche prospettive di essere compresa e accettata?*

R.: Di questo episodio si è voluto fare un caso narrandolo per lo più in modo difforme dal vero. Gli ipersensibili commentatori si sono dimenticati in primo luogo di rilevare che il fatto di portare a Venezia una copia di *Vivre sa vie* diversa da quella vista a Parigi dalla Commissione di Selezione non era certo corretto. Io mi limitai a fare questa osservazione, com'era mio diritto e dovere. Al-

l'osservazione, nell'impossibilità di far arrivare in tempo da Parigi l'altra copia, il produttore Braunberger rispose scusandosi e attribuendo l'incidente a un errore, e il regista Godard proponendo spontaneamente di tagliare senz'altro le famigerate tre scene dove, attraverso le porte aperte successivamente dalla protagonista, si vedevano nude tre donne che nella copia mostrataci a Parigi avevano alcune parti del corpo coperte con mascherini. Il taglio fu effettuato personalmente da Godard subito dopo la proiezione per la stampa — che al momento del nostro colloquio stava incominciando — e dopo la susseguente conferenza stampa; e non in mia presenza. Egli — mi riferirono — non ebbe nemmeno bisogno del tavolo di montaggio: gli bastarono un paio di forbici e pochissimi minuti. (La qual cosa, a chi è del mestiere, dice molto, mi pare). Io voglio qui dare atto a Godard del suo corretto modo di agire per riparare a una scorrettezza, sia pure involontaria. Se egli tagliò le scene in questione fu evidentemente perchè in definitiva non le riteneva artisticamete indispensabili al racconto; e se poco dopo partì senza assistere alla proiezione serale (aveva già il posto prenotato sull'aereo) fu per motivi che nulla avevano a che vedere col taglio contrariamente a quanto, nonostante le smentite, continuarono ad affermare i suoi interessati paladini. Uno di costoro, trascinato dall'entusiasmo, mi ha poi accusato anche di un taglio a « Thérèse Desqueyroux ». La copia di « Thérèse Desqueyroux » proiettata a Venezia era esattamente quella arrivata da Parigi; da parte nostra non ci furono interferenze di sorta.

D.: *E' la prima volta che produttori di film già ufficialmente ammessi in concorso non inviano a Venezia la copia di proiezione? In che modo si sono potuti verificare quest'anno ben due di questi casi, e rientrano forse essi clamorosamente nell'argomento già toccato dalla domanda* 2-b)*? Può essere questa una nuova forma di « boicottaggio » dell'ultima ora, e cosa può fare la Mostra per tutelarsi da tali atteggiamenti? Quali complicazioni e quali difficoltà comporterebbe richiedere obbligatoriamente il deposito a Venezia dei film prescelti, già ultimati, dieci giorni prima dell'inizio della Mostra?*

R.: I due casi cui la domanda si riferisce sono quelli di *Eva,* in programma per il 26 agosto, e del *Processo,* in programma per il 7 settembre, e sarà bene anzitutto precisarne le circostanze.

Eva fu visto dalla Commissione di Selezione il 14 luglio nella

versione originale in inglese ma senza il commento musicale. Tuttavia, poichè la lavorazione del film era terminata da molte settimane, nessun dubbio si aveva che la copia definitiva non potesse essere pronta in tempo. Quando poi fu comunicato il programma, il produttore Robert Hakim mi chiese di spostare la proiezione alla seconda settimana del Festival adducendo l'impossibilità tecnica di preparare i sottotitoli in italiano o in francese per la data fissata. Non detti peso a questa richiesta principalmente per tre motivi: 1. Perchè è comune nei produttori l'aspirazione, con i più diversi pretesti, di avere la programmazione nella seconda settimana, forse illudendosi di trovarsi in posizione più favorevole nei confronti della Giuria; 2. Perchè l'impossibilità tecnica non sembrava rispondere alla realtà come altri casi hanno dimostrato, e quindi aveva tutta l'aria di un pretesto; 3. Perchè non potevo scombussolare un programma già comunicato a tutti gli interessati i quali si stavano organizzando in conseguenza. (D'altra parte, il telegramma che ricevetti alla vigilia della manifestazione dal produttore Hakim non faceva più questione di data: diceva che il film non poteva essere pronto *per la Mostra*). Tengo a sottolineare che l'ipotesi, fatta circolare quando venne a mancare *Il processo,* che *Eva* sarebbe stato proiettato al suo posto, non fu mai da me presa in considerazione. Era realmente una questione di data o c'erano altri motivi? Come ho promesso all'inizio, mi attengo ai fatti.

Il processo fu visto a Parigi dalla Commissione di Selezione il 20 luglio, anch'esso senza commento musicale in un montaggio che ci fu assicurato quasi definitivo. Nessun dubbio sussisteva in quel momento circa la possibilità di avere in tempo la copia campione. (Per esempio, « La Cinématographie Française » del 21 luglio prevedeva, nell'apposita rubrica, l'uscita de *Il processo* a Parigi il 10 settembre).

Il dubbio lo ebbi io più tardi e, prima di includere il film nell'elenco, chiesi al coproduttore italiano conferma della disponibilità della copia. Questa conferma fu data anche a nome della casa produttrice francese per cui *Il processo* fu senz'altro incluso nell'elenco. Qualche giorno dopo ebbi inoltre l'assicurazione che la copia ci sarebbe stata consegnata il 2 settembre.

Boicottaggio dei produttori nell'uno e nell'altro caso? L'ipotesi è machiavellica ma la ritengo assolutamente infondata. In ambedue i casi, i produttori avevano interesse a presentare i film a Ve-

nezia, e semmai ci sarebbero da supporre contrasti con i rispettivi registi.

Per tutelarsi in futuro dal ripetersi di simili disgraziati incidenti, non c'è che una possibilità: mettere come condizione, per l'inclusione in programma, che le copie definitive dei film (anche se ancora prive dei sottotitoli) siano in possesso della Mostra.

Quanto ai precedenti, ricordo solo quello di *Macbeth* (1948) per il quale all'ultimo momento, dopo aver tentato di ritirarlo, Orson Welles chiese ed ottenne la presentazione fuori concorso; e quello di *Blackboard Jungle* (1955), tolto dal programma su richiesta della Signora Luce. Ma non bisogna dimenticare che allora la scelta dei film non gravava tutta sulle spalle della Mostra e che le clausole del Regolamento erano diverse.

(Proprio nell'anno di *Macbeth* si ebbero varî fatti analoghi a quelli della XXIII Mostra: basterà rileggere il capitolo di Flavia Paulon nel volume « Il Cinema dopo la guerra a Venezia ». Al termine della manifestazione non mancarono le critiche al Direttore e si giudicarono: « fallita la Mostra, brutti i film, e persino decaduta Venezia, la spiaggia, gli alberghi... » In quell'anno, tanto per memoria, furono proiettati film come *Amleto, Idolo infranto, Amore, Sotto il sole di Roma, La terra trema, Louisiana Story, Il tesoro della Sierra Madre, Duello al sole, Dedée d'Anvers,* ecc. ecc.).

D.: *Nella XXIII Mostra, per la prima volta da alcuni anni a questa parte, la sezione informativa non ha nettamente sopravvanzato in valore e in interesse la sezione dei film in concorso; e noi crediamo ciò risponda anche a una reale situazione internazioale, oltre che ai criteri di scelta della commissione di selezione. Perché tuttavia la Mostra ha ritenuto in certi casi di incoraggiare maggiormente, coi suoi fini e le sue caratteristiche di rassegna e di tribuna culturale, la presentazione di film accademici e ufficiali, che di opere, eventualmente più informi ma di certo più vive (ad esempio* Pelle viva, *e il film sull'Algeria), oppure di grande impegno espressivo (ad esempio* Viridiana, L'isola nuda) *presentate invece al Lido semiclandestinamente? E perché non si è potuto dare maggiore divulgazione a una sezione retrospettiva di primaria importanza come quella di quest'anno?*

R.: Se esatta, l'osservazione che quest'anno la Sezione Informativa non ha sopravvanzato in valore e in interesse la Sezione com-

petitiva dimostra che la Commissione di Selezione ha svolto bene il suo compito e che il quadro offerto complessivamente dalle due Sezioni corrispondeva alla reale situazione cinematografica del momento. Inoltre, non vedo perché la Sezione Informativa dovrebbe sopravvanzare la Sezione competitiva: se tale fosse la regola vorrebbe dire che è sbagliata tutta l'impostazione. A fini informativi rispondono anche i film « accademici e ufficiali» e d'altra parte non si deve dimenticare che (l'ho rilevato più sopra) la Sezione Informativa è stata quest'anno caratterizzata — come l'anno scorso — dalla presenza del giovane cinema.

Quanto ai titoli citati ad esempio di esclusioni, ripeterò, per *Pelle viva,* che le opere prime italiane presentate nell'Informativa erano quelle che avevano raccolto la maggioranza dei suffragi nella Commissione di Selezione; dirò, per il film sull'Algeria, che esso è spuntato fuori non si sa come né da dove, e che non è mai passato per gli uffici della Mostra; e, per *Viridiana* e *L'isola nuda,* che essi appartenevano a Festival dell'anno scorso e che, proiettati ormai commercialmente in varî paesi europei, non costituivano comunque novità.

Alla Retrospettiva dedicata alla nascita del Film sonoro in America furono destinate dodici mattinate. Mi rendo conto del fatto che essa meritava maggiore divulgazione, soprattutto per la sua completezza che fu possibile raggiungere dopo che, in occasione di un mio viaggio a New York, riuscii a convincere la MCA a fare per Venezia l'eccezionale concessione dei vecchi film Paramount. Tuttavia il programma generale era troppo sovraccarico perché si potesse agire diversamente; e d'altra parte non si deve dimenticare che le Retrospettive sono manifestazioni complementari.

D.: *Siamo convinti che l'atteggiamento polemico tenuto da una parte della stampa italiana nei confronti della Mostra — e che d'altronde risponde anche a uno spirito di esacerbata e continua insoddisfazione per tutte le cose di casa nostra — abbia la propria origine più in un troppo amore che in irrimediabili contrasti. Tuttavia è evidente che un certo settore della critica cinematografica italiana, qualificato, civile, attento, è troppo spesso lontano e anzi tenuto lontano dall'operare attivamente per la Mostra: si può dire che si tratti di una discriminazione politica o culturale? Il dibattito e il ricambio delle idee e dei nomi — per non dire il « mettere alla prova » anche*

qualcuno degli oppositori più radicali e più continui — non gioverebbe forse al prestigio stesso della Mostra?

R.: Sono d'accordo che non esistono contrasti irrimediabili e tanto meno sono irrimediabili quelli che nascono nella polemica animata dal « troppo amore ». Ma c'è anche un altro tipo di polemica soltanto distruttivo, aggressivo e intimidatorio, che scusandosi col troppo amore rivela atteggiamenti interessati, partigiani, farisaici. Il dialogo in tal caso diventa difficile se non impossibile.

Ciò premesso, è fuor di dubbio che la Mostra ha bisogno di collaborazione, e quanta più ne riceve, da qualunque parte, tanto maggiore è il suo vantaggio. Non è dunque nel suo interesse fare discriminazioni politiche o culturali. Il ricambio è utile e necessario purché esista una reale volontà di collaborare e di considerare veramente la Mostra una manifestazione internazionale aperta a ogni idea e non al servizio di determinati interessi industriali o politico-culturali, se non addirittura personali.

D.: *Cosa penserebbe Lei di una revisione del regolamento della Mostra, in modo che qualora la commissione di selezione non ritenesse di arrivare al numero massimo di quattordici film in concorso, potessero altre Nazioni non già in concorso proporre esse stesse un loro film? Si dovrebbe rendere noto quali siano i due gruppi di film, e questi ultimi dovrebbero essere proiettati alternativamnete agli altri, e concorrere ai premi a pari merito con gli altri. Le cinematografie eventualmente invitate a integrare il numero di quattordici dovrebbero essere scelte in ordine alfabetico fra le varie aspiranti, ogni anno progressivamente.*

R.: Il problema esposto non può essere risolto qui né in poche né in molte righe. La riforma di un regolamento è un problema molto complesso. Soluzioni che a prima vista paiono magnifiche, risultano disastrose o inapplicabili a un'analisi più accurata e profonda. Un regolamento non può prescindere dalla possibilità di essere applicato; e quando se ne studierà la riforma e si valuteranno anche i molti suggerimenti (spesso contraddittorii perché partono da valutazioni opposte degli stessi fatti) apparsi sulla stampa, bisognerà tenerne conto. Non per cercare una illusoria formula di compromesso ma per non andare a caccia di farfalle.

D.: *Quali sarebbero invece i vantaggi e gli svantaggi di una commissione selezionatrice — nazionale o internazionale — che aggiudicasse essa stessa i premi all'inizio della Mostra (e, eventualmente, non li rendesse noti che alla fine della manifestazione)? Non si ovvierebbe, in questo modo, a contrasti abbastanza notevoli, richiamati quest'anno anche nel verdetto della giuria? E non sarebbe forse opportuno chiedere ai membri della commissione di selezione di astenersi dal manifestare durante la Mostra la loro opinione sui film da loro stessi scelti?*

R.: Per questa parte del questionario può valere quanto ho detto nella risposta al punto precedente. Quelli della Giuria e della Commissione di Selezione (messa in causa da molte parti) sono problemi da esaminare in sede di studio integrale del nuovo Regolamento. A proposito della Giuria, è comunque da rilevare l'incertezza di cui dà prova la stessa critica, una parte della quale è per una maggiore rappresentatività internazionale, un'altra parte per una composizione interamente nazionale. C'è poi chi ne propose l'abolizione per sostituirla con referendum dal meccanismo più o meno complicato. Vecchi problemi, e sempre nuovi. Questi come altri.

D.: *Quali sono le rassegne internazionali che fanno più concorrenza a quella veneziana, sotto i più vari profili, e quali i loro vantaggi e i loro svantaggi rispetto alla Mostra, e i mezzi di seria difesa che la Mostra può adottare?*

R.: Nelle attuali condizioni, l'unico mezzo di difesa della Mostra è il prestigio e la sua capacità di testimoniare con indipendenza e obbiettività gli sviluppi della cinematografia mondiale. Il pericolo che essa corre, se prevarranno certe tesi radicali e se non riuscirà a mantenere comunque un necessario equilibrio nelle predominanti istanze artistiche, è quello dell'isolamento in una manifestazione a carattere sperimentale.

Tuttavia essa dovrà conservare una sua originalità se non vorrà risentire ancora di più, a causa della sua data, la concorrenza delle altre rassegne internazionali che la precedono, e specialmente del Festival di Cannes il quale, svolgendosi a primavera, ha la possibilità di scegliere i propri film, oltre che fra le novità, fra tutti quelli presentati nei varî paesi durante la stagione invernale. (All'ultimo Festival, per esempio, Cannes potè avere dall'Italia *Divorzio all'ita-*

liana, L'eclisse e *Mondo cane,* a parte *Boccaccio 70* fuori concorso). Inoltre, la primavera è il periodo più favorevole per concludere contratti di distribuzione per la stagione successiva e ciò incoraggia, oltre che la presentazione dei film, l'incontro delle persone.

Inoltre, le esigenze economiche dell'attuale struttura mondiale (con l'esclusione dei paesi a cinematografia statale) sia dell'industria che del mercato, rendono sempre più dubbio che un film sia trattenuto a lungo inedito, e, come si sa, le « uscite » sono buone sino a Pasqua. Così, considerando che alcuni film finiscono anche agli altri Festival della stagione, le possibilità di scelta della Mostra di Venezia sono nella maggior parte dei casi limitate ai film completati nei primi mesi estivi. Questo è un inconveniente al quale si può tentare di ovviare, iniziando per tempo il lavoro, con una paziente opera di convincimento e di contatti personali, e con la possibilità di prendere decisioni immediate.

Né è da dire che il problema può essere risolto sul piano della mondanità o delle trovate pubblicitarie, come taluni sostengono. Avvenimenti come quelli delle « prime» a Parigi del *Giorno più lungo dell'anno* e de *La conquista del West* o del lancio londinese de *Gli ammutinati del Bounty* hanno valore in quanto isolati e sono comunque realizzabili per film di grosso respiro commerciale: i tecnici della pubblicità possono darmene atto.

Riguardo alla mondanità, legata ovviamente alla presenza di attori e attrici celebri, non dimentichiamo che questi si incontrano ormai ad ogni passo e che — salvo pochissimi, e tra questi pochissimi la maggior parte perché coinvolti in una serie continua di scandali — non fanno più, come suol dirsi, « notizia ». La mondanità è dunque un coadiuvante ma non costituisce la soluzione del problema la quale potrà essere trovata, più che nelle formule, in un rapporto sereno, obbiettivo e costruttivo fra Mostra, produttori e critici nell'interesse generale dell'arte, della cultura e dell'industria.

Due voci sulla selezione

di GIULIO CESARE CASTELLO
e MORANDO MORANDINI

Il mio pensiero di critico sulla selezione veneziana 1962 della quale sono corresponsabile, l'ho già formulato in altra sede: « Con tutto il rispetto per l'opinione altrui, io rimango convinto che quella di quest'anno sia stata una selezione di alto decoro (l'unico film su dodici che sarebbe stato meglio lasciar fuori è quello argentino, malgrado il nome internazionale del regista e certo interesse offerto dal soggetto). In ogni caso, essa era probabilmente la migliore selezione possibile, nelle condizioni obiettive in cui la situazione generale, il regolamento, i mezzi a disposizione obbligano la commissione a lavorare ».

Quando parlo di situazione generale, alludo alla straripante concorrenza; alla data che pone Venezia all'ultimo posto tra i festival; al numero medio di « opere d'arte » prodotte annualmente nel mondo, che è insufficiente ad alimentare tante manifestazioni; agli interessi e ai pregiudizi che contrastano con le finalità della Mostra veneziana; e via dicendo. Quando parlo di regolamento, alludo alle concessioni che Venezia è venuta via via facendo ai produttori dopo l'instaurazione della così detta « formula Ammannati » (1956), concessioni che hanno praticamente svuotato di sostanza la formula stessa e che sono codificate in parte nel regolamento, in parte in documenti privati ma aventi valore di impegno, senza contare la cospicua parte che rientra nella sfera della pura « prassi », magari contraddicente il regolamento. Quando parlo di mezzi, alludo alla limitata possibilità che la commissione ha di viaggiare: di certe situazioni è possibile rendersi conto soltanto *in loco,* certa diplomazia può essere messa in atto solo di persona. Che nessuna commissione veneziana abbia mai messo piede in Asia è assurdo; che negli Stati Uniti non si sia mai andati nell'epoca più propizia è altrettanto assurdo. E via dicendo.

Su Venezia pesano, al di là della buona volontà e del galantomismo degli individui, ipoteche d'ogni genere. Politiche: si pensi, per esempio, alla stoltezza dell'esclusione di paesi come la Cina popolare ed altre nazioni asiatiche o come la Germania dell'Est. Moralistiche: quest'anno, per ben celebrare il trentennale di una Mostra liberale ed esonerata da vincoli censorii, si è introdotta una censura interna. Affaristiche: concessioni fatte ai produttori o, nel caso di cinematografie statalizzate, agli organi burocratici competenti dei diversi paesi.

Ora, sia ben chiaro che le concessioni fatte ai produttori non hanno — e non avranno mai — alcuna contropartita apprezzabile. I produttori (e i distributori, s'intende) hanno sempre fatto e vogliono continuare a fare i loro comodi, *servendosi* di Venezia per quel tanto che essa è utile ai loro interessi. Altrettanto si dica delle varie « direzioni della cinematografia », siano esse russe o polacche, francesi o argentine.

Esempi delle « menomazioni » che Venezia subisce se ne potrebbero citare per pagine intere. Ma quelli non recenti sono in parte ormai noti e comunque meno attuali (anche se tuttora validi), mentre quelli più recenti non mi sento autorizzato ad elencarli, dato l'impegno di segretezza cui sono tenuti i membri della commissione di selezione. Comunque, alcuni degli « schiaffi » ricevuti da Venezia sono clamorosi e di pubblico dominio: basti pensare alla mancata presentazione di due tra le opere prescelte dalla commissione per la Mostra del 1962.

Putroppo a rendere la vita difficile ad una Mostra che vorrebbe fondarsi su criteri culturali non contribuiscono solo gli industriali e i commercianti, i politici e i burocrati, ma anche gli artisti: quello di Orson Welles e del suo *Processo* è un caso (grosso), ma altri — di diversa natura — ne esistono. Dal che deriva la conseguenza che la Mostra e gli uomini chiamati a reggerne le sorti non potranno mai far prevalere al cento per cento i proprii principi, voglio dire che tra la Mostra delineata sulla carta e quella reale vi sarà sempre uno scarto, non foss'altro perché un film non può essere presentato a dispetto del suo autore e sopra tutto, ahimé, del suo « proprietario » (per tacere delle varie « autorità competenti »). Ma quello che importa è fare salvi i principi, che debbono essere ispirati alla massima intransigenza e purezza, bandendo le illusioni di patteggiatrice furberia, che hanno fin qui dato risultati sconsolanti. Le carte devono essere messe in tavola ben chiare, le responsabilità di ciascun ente, organismo, società o persona devono essere rese di dominio pubblico. Di fiere del film ce ne sono tante, su questo piano Venezia — perduta l'« unicità » — si troverà sempre in istato di inferiorità (data anche la modestia del suo bilancio e gli handicaps offerti da una sede come il Lido). La sua sola risorsa è quella del rigore. Ma non è una risorsa da poco.

GIULIO CESARE CASTELLO

* * *

E' stata per me un'esperienza preziosa anche se difficilmente accetterei di ripeterla nelle medesime condizioni. Del lavoro fatto insieme con gli amici Bianchi, Castello, Meccoli e Rondi sono relativamente soddisfatto. Cercherò di spiegare il significato dell'avverbio.

La nostra commissione esaminò un'ottantina di film. Soltanto una diecina erano, a nostro giudizio, degni del concorso. Si badi che, nelle precedenti cinque edizioni della mostra veneziana con la cosiddetta « formula Ammannati », come critico e inviato a Venezia, non avevo mai trovato, nella migliore delle ipotesi, più di dieci film su quattordici degni del concorso. In qualche edizione furono soltanto sette o otto.

L'eventualità di limitare a dieci o undici il numero dei film da scegliere fu prospettata dalla commissione a Meccoli e, indirettamente, al presidente della Biennale. Ci fu detto che sarebbe stata una grave jattura. Pur recalcitranti, accettammo di arrivare al numero minimo di quattordici. Come ormai è noto, soltanto uno dei quattordici film del concorso fu, in un certo senso, imposto: *Homenaje a la hora de la siesta* di Torre Nilsson; gli altri due furono ripescati in quel che, scherzosamente, in commissione chiamavamo il purgatorio:

Uomini e bestie di Gherasimov e *Eva* di Losey (che garbava, d'altronde, a Bianchi e a me). *Term of Trial* e *Birdman of Alcatraz* erano decorosi prodotti artigianali che avevamo accettato in mancanza di meglio. In compenso, fummo noi quattro della commissione a imporre (è la parola esatta) *Vivre sa vie* e *Lolita*. Anche se il secondo ha avuto fredde o tiepide accoglienze dalla maggior parte della critica, non ne sono pentito.

Tirate le somme, non mi posso lamentare. Tenendo conto dei film di Welles e di Losey, giudico tranquillamente la selezione della XXIII Mostra la migliore, insieme con quelle del 1956 e del 1958, o, se si vuole, la più equilibrata delle sei. Avrei preferito *Un uomo da bruciare* al posto di *Mamma Roma,* per esempio, ma è una questione di sfumature. Sono confortato dalla circostanza che, per la prima volta, non furono trovate nella sezione informativa opere da contrapporre polemicamente a quelle scelte per il concorso. In commissione avevamo previsto esattamente chi, tra i recensori italiani, si sarebbe fatto incantare dalla falsa poesia del film di Bourguignon. Le previsioni si sono avverate. Il caso di *Pelle viva,* suscitato da qualche critico che si crede marxista, sfiora il ridicolo. Nemmeno a me *Il mare* garba molto, e gli avrei preferito *Gli ultimi* di Pandolfi ma, perbacco, fare del film di Fina una bandiera è un sintomo di infantilismo politico prima che estetico, e un pericolo per un giovane regista di cui sono amico e che potrebbe montarsi la testa. Rimane soltanto *Lisa and David,* il migliore dei cinque film americani di produzione indipendente sottoposti al nostro esame. Posso assicurare che nessuno più dei componenti della commissione sperava di poter trovare un film indipendente americano per il concorso. Nonostante i suoi meriti, il film di Perry non ci sembrò adatto. Forse abbiamo sbagliato. Forse.

* * *

Ma il meglio è nemico del bene. Se si esce, infatti, dagli ottanta film che abbiamo esaminato, la mia relativa soddisfazione non ha più ragione di essere. Sarebbe troppo lungo fare qui un discorso sulle riforme che, a mio avviso, sono necessarie alla Mostra. Cercherò di riassumere: così come è impostata attualmente la Mostra, il principale compito di una commissione di selezione si riduce a dire di no, dato e non concesso che i suoi componenti abbiano l'animo e la schiena per farlo. In altre parole: attraverso la commissione, la Mostra di Venezia si limita a scegliere tra i film che i produttori le mandano. Fra gli ottanta film visti almeno una ventina erano ignobili « pizze » che difficilmente troverebbero a Milano o a Roma un'uscita estiva. Esaminammo soltanto due film sovietici, quattro giapponesi, tre polacchi, due cecoslovacchi, uno jugoslavo, un indiano, quattro dell'America latina, due svedesi (ma sapendo che *Come in uno specchio* di Bergman non poteva venire a Venezia). Ogni volta che chiedemmo di nostra iniziativa un film, per una ragione o per l'altra, non si potè vederlo. Che razza di commissione di selezione è, allora, quella di Venezia? Insomma, l'atteggiamento della Mostra è, nei confronti della ricerca dei film, passivo, non attivo. Una trasformazione in questo senso implica, però, un radicale mutamento della politica generale della Mostra.

MORANDO MORANDINI

Cinema e civiltà: il metodo della libertà per risolvere un problema

di GIAN PIERO BERENGO-GARDIN

Il convegno sui rapporti tra il cinema e la civiltà che per quattro anni ha caratterizzato le giornate immediatamente seguenti la conclusione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, ha terminato i suoi lavori con l'ultimo atto dedicato alla libertà (1). Ed il caso, forse, ha voluto che un tema di così alto interesse, di gran lunga superiore a quelli sulla persona, sulla giustizia e sul sesso che ne avevano precedentemente articolato le premesse, coincidesse quest'anno con avvenimenti determinanti per il corso della cultura e della politica interna italiane che, lungi tuttavia dall'aver trovato un indirizzo preciso per le preoccupanti alternative ideologiche di insistenti correnti conservatrici, hanno dato finalmente il via al dibattito e alla parziale soluzione di problemi di respiro finalmente contemporaneo, dopo le prime, rabbiose conquiste democratiche dell'immediato dopoguerra.

La promulgazione della nuova legge di revisione cinematografica ha caratterizzato, per quanto riguarda il campo dello spettacolo, l'arco di tempo compreso tra il congresso di Napoli del partito di maggioranza e l'attuale dibattito parlamentare sulla scuola dell'obbligo. Quest'ultimo punto, una volta impostato, a nostro avviso, su di un piano di necessità radicale di rinnovamento dell'asse culturale italiano più che nelle incompetenti e capziose interpretazioni tecnicistiche d'importazione anglosassone degli elementi classici usati come merce di riscatto, propone, come diremo meglio in seguito, l'esame del binomio censura - libertà considerato alla radice dell'individuo, come formazione culturale, educazione civile e storica.

Inserito in un tale crogiuolo di agonismo ideologico, l'atto della libertà della Fondazione Giorgio Cini acquista, soprattutto ed esclusivamente per la qualità

(1) Cfr., per i precedenti convegni, le note critiche di: Ernesto G. Laura: *Il convegno Cinema e Civiltà*, « Bianco e Nero », a. XX, n. 11, 1959, pp. 64-66; Leonardo Autera: *I convegni e la Mostra del libro*, cit., a. XXI, n. 8-9, agosto-sett. 1960, pp. 88-93; Gian Piero Berengo-Gardin: *Cinema e sesso, ovvero: erotismo, sociologia del cinema*, cit., a. XXII, n. 9, sett. 1961, pp. 65-69.

e caratterizzazione di alcuni coraggiosi interventi « dall'esterno », una dimensione politica assai più definita che nelle precedénti edizioni e, di conseguenza, il primo serio tentativo di concretizzare, in questa sede, problemi legati intimamente alla realtà del nostro tempo denunciando, inoltre, il metodo filosofico di analisi e di ricerca di una verità in assoluto, impossibile a codificare seppure in una dialettica fenomenologica delle sue diverse componenti.

Tale metodo di ricerca, esposto da Francesco Carnelutti nella relazione di apertura, prende avvio dal concetto cristiano di libertà che, dall'azione, si evolve in alternativa di bene e di male per raggiungere il fine supremo della verità, in contrasto con l'altra concezione di una verità « scettica e relativistica ». propria della maggior parte di noi che solo parzialmente la possiede. Tale metodo di conoscenza, conseguenza dall'accettazione di certi principi rivelati, è il punto fondamentale d'incontro, secondo il relatore, dell'autore e dello spettatore che combinano entrambi la loro libertà di scelta in una realtà di bene e di male, riscattata dalla ricerca della verità da parte del giudice « unico individuo del quale occorre salvare la libertà ». « Ciò vuol dire, in ultima analisi, che l'artista, anzi che testimonio, è giudice. Non si può fare dell'arte senza cercare la verità, il che è ufficio del giudice, non del testimonio: il testimonio narra quello che sa, il giudice cerca di sapere quello che non sa. La realtà dev'essere il punto di partenza dell'arte, ma non il punto d'arrivo ». Se l'arte è universale e non ha, pertanto, una collocazione temporale, solo la verità è il suo attributo mentre la realtà è solo « far presente », cioè « rappresentare e testimoniare».

Alain Resnais, l'anno passato e in questa stessa sede, fece le spese benefiche di tale logica giuridica. Coraggioso, il nostro autore, che nega il tempo nello stesso istante che lo rappresenta: ma, pur fuori da esso, non raggiunge tuttavia la verità, sovrano virtuoso come il Paganini delle « streghe », quelle appunto di certo cinema europeo, traduzione protetta di un gollismo culturale che cancella la storia enucleandone l'uomo, con l'alibi di prodigiose intuizioni copernicane del presente che non esiste perchè è già passato e sta per diventar futuro. L'autore è principe: la perfetta traduzione dello stato assolutista sul piano dell'estetica. I suoi rapporti con lo spettatore sono rapporti di vassallaggio; la verità è tutta dalla sua parte e il resto è « flatus vocis ». Con tali premesse, il *mit sein,* « l'essere con qualcuno e con gli altri » che Carnelutti richiama ha Heidegger assume, di conseguenza, un senso di anacronistica ed equivoca interpretazione. L'artista-giudice è soltanto *das geshehen der wahrheit,* « l'accadere della verità », in un « rapporto a senso unico, senza alcuna reciprocità di diritti e di doveri tra assoggettante ed assoggettato ».

Norberto Bobbio, con l'esemplare relazione introduttiva *Libertà dello spettacolo e libertà dello spettatore,* ristabilisce il conflitto dialettico tra artista e spettatore toccando per analogia, pur senza approfondirlo e risolverlo, il classico rapporto fondamentale tra individuo e stato, ove l'uno invoca per sé la libertà e l'altro, di contro, quello dell'autorità. E' questa un'implicita accusa alla concezione assolutista, esposta in precedenza, della sovranità della creazione che assimila l'artista al sovrano illuminato, riducendo il conflitto ad un arido monologo. « Il nostro giudizio dipende dalla parte da cui ci si mette:

consideriamo, dunque, il problema della coesistenza tra libertà dell'artista e libertà del pubblico dal punto di vista dello spettatore. Operando in tal modo, anche se non risolveremo il problema, saranno almeno chiariti i termini di un rapporto di reciprocità di diritti e di doveri che soddisfano nella verità il loro desiderio di libertà. Ma la verità è incontro e scontro di opinioni, di giudizi e di idee: una situazione, cioè, che non può attuarsi senza libertà ». Come la verità è un rimedio all'abuso della libertà che diventa licenza, è anche vero che la libertà è rimedio all'incertezza della verità che fa leva sul filisteismo delle nostre incaute coscienze scandalizzate da « un film che metta in cattiva luce le patrie istituzioni, derida i pregiudizi tramandati, metta alla berlina i padroni del vapore, esalti la rivolta del disperato, condanni il capitalismo, riveli le pratiche disoneste dell'alta finanza, le piaghe sociali, la miseria delle classi diseredate, lo sfruttamento dei poveri e le turpitudini dei bassifondi. Confesso che tutto ciò che il filisteo trova scandaloso e a cui vorrebbe mettere il bavaglio, io lo trovo nobile, serio, educativo, utile al miglioramento dei nostri corrottissimi costumi, e giudico con insofferenza lo sdegno del piccolo borghese per le scene che "ci fanno fare brutta figura all'estero". Di fronte all'oscurità o scarsa trasparenza con cui ci si rivela la verità, invoco la garanzia della libertà ».

Ma questo rapporto di tensione tra autore e spettatore non si risolve nella libertà dell'uno o dell'altro senza averne individuato i rispettivi limiti. Bobbio, a tal proposito, inquadra con estrema esattezza il problema già indicato in precedenza da Carnelutti ma, ciò che è essenziale, opera un vero e proprio « ribaltamento » dei concetti tradizionali operando su un piano contemporaneo di precisa analisi storica.

Bobbio ritiene che almeno quattro siano le tesi attraverso le quali si può sostenere la tesi della libertà. La prima è quella che definisce la creazione come valore assoluto negandone, quindi, ogni limite. Da questo punto di vista l'artista non deve avere alcun particolare riguardo per il pubblico che è considerato semplicemente un oggetto o un soggetto passivo. La seconda tesi è quella che sostiene l'arte libera nella sua espressione morale, nel senso che la sua funzione è quella di creare immagini di bellezza ed esprimere o suscitare sentimenti: è questa la tesi della *amoralità* dell'arte. La terza afferma, al contrario, che l'arte in quanto tale è sempre morale e innocente e, per questa sua idoneità, non può mai offendere l'intenzione morale dell'artista: questa, la tesi della moralità *intrinseca* dell'arte. L'ultima, infine, non giudica l'arte morale o immorale: l'importante è che, comunque, l'arte sia libera perchè la libertà del pubblico potrà essere l'unico rimedio possibile alla sua libertà. « Il pubblico è in grado di difendersi ed ottenere a breve o lunga scadenza, il rispetto dei propri diritti ». E' la tesi liberale, pura e radicale della libertà intesa come « rimedio alla stessa libertà ».

Bobbio sostiene quest'ultima tesi osservando come, dal punto di vista del progresso storico, i limiti dell'arte, attraverso istituzioni giuridiche come la censura, sono andati sempre più restringendosi con il progressivo affermarsi e rafforzarsi dello stato di diritto, e che una impostazione progressiva in questo senso fa ritenere la battaglia per la liberazione del cinema dalla

censura una battaglia giusta nella direzione della storia. La censura è un rimedio peggiore del male: se alle volte si può abusare della libertà, la censura è sempre un abuso perchè presuppone un pubblico eternamente minorenne, in contrasto con la concezione di uno stato democratico che lo ha invece qualificato politicamente e socialmente riconoscendogli, come ha assai opportunamente osservato Piovene, una consapevole responsabilità di autodeterminazione.

Ma c'è un punto oscuro nella relazione di Bobbio che l'autore, a nostro avviso, ha solo analizzato per tangenti e non risolto: quello, cioè, che riguarda la « perfettibilità del pubblico attraverso la libertà ». terzo di tre punti fondamentali che egli fissa insieme alla « teoria pluralistica dei valori » e al « metodo agonistico della verità », già rilevati in altra sede (2) ed ora in larga parte ripresi.

Come è perfettibile il pubblico? Bobbio, pur concedendogli il diritto alla partecipazione " agonistica " nella ricerca metodologica della verità, lo dichiara scetticamente ed implicitamente immaturo per tale operazione, mettendo in dubbio l'idoneità ad esercitare il diritto a non essere scandalizzato. Lo emmette, dunque, ma non dice *come* questo diritto dovrebbe essere determinato ed espresso. Il punto critico è che il pubblico, questa « massa ingenua, idotta, superficiale, spensierata, condannata a vivere nella banalità », ha il diritto di esercitare una sua libertà che non gli viene però riconosciuta perchè non la merita. Per questo sarà sempre presente chi la esercita per lui: lo Stato con le sue istituzioni ed ordinamenti giuridici cui sta a cuore, per sua natura, « più l'ordine che la libertà », o la Chiesa con la morale delle sue norme, che saranno gli ansiosi tutori di tante coscienze ignare. Il pubblico è, dunque, colpevole. Lo si accusa di non meritarsi la fiducia che gli viene concessa piuttosto che chiedersi chi sia il vero responsabile di questa condizione di minorità culturale e civile. E dato che non possiamo certamente pretendere da esso una formazione autodidattica omogenea, la risoluzione del problema è alla radice: è un fatto soprattutto pedagogico, che trova nell'attuale ordinamento didattico italiano la crisi profonda di vecchi e fatiscenti regolamenti, legati da faziose necessità contingenti a un gretto conservatorismo storico mutilato da tutto ciò che non sia formale e nozionistico, ben lontano dalla presenza attiva e vitalizzante di una dialettica progressiva.

Parlare, allora, di arte e libertà o libertà e censura, è parlare anche di diritto ad essere istruiti: ciascuno di noi, ricevendo dapprima dallo Stato gli elementi formativi per una omogenea maturazione culturale e civile, restituirà poi arricchito, ad esso e alla società, il personale contributo di energia intellettuale ristabilendo, in assoluta parità, la costante di reciprocità di diritti e doveri che limitano, nel nuovo metodo agonistico della verità, la tendenza originaria all'aggressione ideologica esclusiva.

Anche Enrico Fulchignoni, nella relazione *Cinema e società*: *un rapporto sbagliato*, si collega alla libertà dello spettatore confermandone del resto,

(2) Cfr.: Norberto Bobbio: *Il metodo della libertà*, « Il Ponte » (Censura e spettacolo in Italia), a. XVII, n. 11, nov. 1961, pp. 1472-1478.

pur da una diversa angolazione, il pericolo d'essere violentata dalla visione di una realtà che, non dinamica per tendenze diffuse, diventa la sola realtà possibile, derivandone una parzializzazione accentuata dalla sterilità ed incompiutezza del rapporto artista-spettatore mutilato, quest'ultimo e sempre per sua implicita incapacità, delle sue facoltà analitiche, a beneficio di convenzioni pseudoestetiche industrialmente redditizie. Tale discorso, che può rilanciare il problema dei rapporti tra cinema e industria, non ha tuttavia suscitato, anche per certe tortuose argomentazioni non del tutto pertinenti con il vero problema della libertà, una eco vivace, ed il dibattito che ne è seguito l'ha così presto ed opportunamente dimenticata per collegarsi di nuovo alle stimolanti conclusioni alle quali era giunto Bobbio in precedenza.

La presenza, tra i convenuti, di intellettuali anche non specializzati nel settore cinematografico, ha conferito di forza alla discussione un coefficiente energetico decisamente in contrasto con il consueto accademico e astratto andamento dei lavori da cui eravamo stati altre volte afflitti. E il merito, ancora una volta, è di coloro che hanno con coraggio indirizzato il dibattito sulla via della concretezza, tonificati da una lunga lotta di rivendicazioni culturali combattuta contro le logiche ottusità giuridiche dei tutori dell'ordine elevati a giustizieri in uno stato demagogico « che cura in concreto i suoi interessi e non quelli della libertà, e in cui si ha l'impressione di vivere solo parzialmente in una condizione di diritto » (Piovene).

Contro l'espressione formalistica di uno Stato siffatto che agita nell'ombra i suoi persuasori occulti assecondando discriminazioni, di vario genere, si dichiara Luigi Chiarini che, lungi dall'atteggiarsi ad anarchico in nome di una libertà assoluta per antonomasia, invoca l'imperio della legge denunciando l'immoralità di ogni istituto di revisione, ben lontano dal favorire una maturazione culturale dello spettatore, oggi assai più educato e sensibile tanto da permettere, assecondare e comprendere opere cinematografiche impossibili a concepire e realizzare in tempi ancor recenti. Né vale attribuire alla censura, afferma Fernaldo Di Giammatteo, il compito di prevenire e reprimere le manifestazioni di violenza, in quanto sussistono ancora seri dubbi su come fin'ora gli psicologi si sono avvicinati scientificamente allo studio dell'influenza del cinema nelle diverse psicologie, drammatizzando ed equivocando un problema che deve tener conto innanzi tutto di validi criteri estetici di valutazione e di una conseguente differenziazione delle diverse componenti sorrette da un fine morale che denunci il male come male. Ma la censura italiana è censura ideologica e confessionale, « di governo e non di stato » l'ha definita Giorgio Bassani: essa infatti non colpisce le erotiche e pruriginose esibizioni del sesso al neon, ma si scaglia con veemenza contro *Jules et Jim* accusandone il classico ed innocuo ménage a tre, per nascondere invece una denuncia dell'istituto matrimoniale che vi è messo in crisi. E la storia del cinema italiano, precisa Guido Aristarco, è soprattutto una storia di opere mai realizzate in uno stato che non guarda ai diritti per proteggere gli interessi del suo governo. Il Rinascimento e l'Indipendenza, la storia dei sette fratelli Cervi, Cefalonia e la guerra in Grecia: ecco i progetti rimasti nel cassetto ed altri ancora, ai quali Zampa aggiunge il film " di costume " che

avrebbe voluto realizzare sul caso Montesi per dimostrare « cosa aveva significato nella società italiana un affare di tal genere » e non per anticipare sullo schermo, come si è subito affrettato a contraddire Carnelutti, un processo che doveva svolgersi soltanto in aula giudiziaria.

Tale visione parziale delle cose dimostra ancor più come sia presuntuoso ed errato trattare certi argomenti se condizionati prevalentemente da un'angolazione giuridica, tecnica preferiremmo dire, del fenomeno, soddisfacendo a norme codificate e programmate nel cui nome si cerca di arrivare ad un giudizio di « verità a tutti i costi », « non controllabile come dato scientifico ma valutabile su un piano soggettivo ed emozionale proprio di un giudizio di valore » (Bobbio), con l'alibi di un metodo didattico a circolo chiuso, sofisticato da rémore catechistiche in senso stretto.

Ma le conclusioni alle quali è giunto il convegno, che indicano come sia ancor lungo e faticoso il difficile cammino della libertà del cinema e del suo totale affrancamento da pesanti retaggi tradizionali che tutt'ora lo condizionano, indicano soprattutto nella liberazione dal moralismo la base di un'etica comune anche a quei casi che, con forme di linguaggio e presupposti ideologici diversi, trovano nella salvezza della morale civile e storica il loro pieno consenso, e la certezza che uno stato di diritto garantisca al cittadino l'immunità da giudizi guidati da criteri di opportunità. Un vero stato di diritto, capace di esprimere un governo di leggi e non di uomini, progredisce con il metodo della libertà svincolandosi da ogni tentazione repressiva e liberandosi dalla paura. Ciò significa « essere nella storia » partecipandone il continuo divenire: e la storia è l'unico criterio di verità.

* * *

Lo scorso anno, a conclusione delle nostre note redatte per il convegno sul cinema e il sesso, avevamo rilevato alcune osservazioni di carattere generale riguardo l'impostazione e il metodo di svolgimento di tale iniziativa culturale. Il programma di quest'anno, che indicava nella libertà un argomento di eccezionale interesse per evidenti motivi che abbiamo ampiamente illustrato nella relazione, ci ha confermato con più insistenza i dubbi che avevamo mosso in precedenza, suggerendoci di non tralasciarne la voce perchè l'attualità del tema e la conseguente necessità di non operare deviazioni ha esaltato, al contrario, proprio i difetti d'impostazione e i limiti alla libertà che si volevano combattere.

Le cause di tali sbandamenti sono molteplici e di varia origine. Abbiamo infatti l'impressione che simili sedute siano prevalentemente in funzione di un'istituzione che esalta in un « luogo sacro » la sua missione di civiltà isolandosi, invece, in un empireo di astrattezze culturali concertate da una personalità di forte rilievo, qual'è indubbiamente quella prodigiosa ed eclettica di Carnelutti, ma incline ad instaurare un docile paternalismo di venerando rispetto verso la sua persona, esercitando, in alcuni casi, un vero fluido ipnotico di reverenziale ossequio specie su psicologie già inclini, per natura e devozione, a subirlo e compiacerlo.

Inoltre va sottolineato, ancora una volta, come il pubblico invitato continui

ad essere escluso da una partecipazione attiva al dibattito, assolvendo a semplice funzione decorativa e di « appoggio » ad un palcoscenico dominato dall'« a solo » del protagonista, tanto da giungere, come è accaduto quest'anno, alla minaccia di « far sgomberare l'aula » in seguito alle approvazioni manifestate da una parte del pubblico dopo un intervento di Piovene. « L'isola di S. Giorgio non è luogo da comizi », anche se il presidente del convegno dichiarerà compiaciuto, al termine dei lavori, che « se nello Stato italiano non v'è la libertà che i convenuti hanno auspicato, c'è tuttavia questa isola sacra dove questa libertà viene riconosciuta ».

Un altro aspetto importante da considerare sarebbe quello di conoscere i rapporti esistenti tra la fondazione Giorgio Cini e la Mostra del cinema. Ogni anno il Direttore della Mostra siede al banco degli invitati, ma mai, almeno dall'anno scorso ad oggi, abbiamo assistito ad un suo intervento, e quest'anno, dopo i noti fatti del Lido, sarebbe stato più che mai opportuno per chiarire situazioni che son tutt'ora oscure.

Ma il problema della Mostra di Venezia è un problema che va esteso più diffusamente e, nel nostro caso, l'avvenire della massima rassegna d'arte cinematografica è legato indissolubilmente a quello di un cinema libero.

Questo tema da dibattere nei prossimi convegni è ciò che noi proponiamo raccogliendo l'invito della Giorgio Cini: ma alla precisa condizione di operare con criterio democratico svincolandosi dalla spiacevole sensazione d'essere considerati sudditi.

Note

Andrzej Munk: ricerca del vero

Alcuni anni or sono la critica italiana e francese — e il pubblico, si può dire, italiano e francese — scoprirono il nuovo cinema polacco che non conoscevano, nel dopoguerra, salvi rari esempi, e che era legato solamente al nome di Alexander Ford. Tra i film di Ford quello che occupava un posto di particolare rilievo era Varsavia in fiamme, *anche sotto il profilo della ricerca sociologica e morale, della riflessione sui drammatici avvenimenti che la città e la nazione avevano vissuto, per eliminare, di tragedie così intense, le cause di più terribile rilievo. Venne invece* Kanal *(I dannati di Varsavia) di Andrzej Wajda, e fu l'incontro con una tragedia altrettanto grande quanto più intima e personale, identificata nei caratteri e nei rapporti umani più di quel che fosse stato in precedenza, e con un rilievo plastico di prima qualità.* Kanal *segnò la conoscenza della nostra critica col gruppo produttivo " Kadr ", formato da registi al massimo sulla quarantina i quali, consci delle condizioni drammatiche in cui il loro paese si era trovato, lo erano ancor di più della necessità di esaminare il passato non con le forme della semplice documentazione o della denuncia in fondo fini a se stesse e senza sfogo, ma soprattutto con una ricerca attenta e scrupolosa, umanamente approfondita, tesa a una vera conoscenza psicologica. La guerra, che tracciato un solco profondo in tutta la cultura europea di questi decenni, tanto più ha lasciato terribili segni in una Polonia preda del tormento di doppie dominazioni, di prove eccezionali e ormai simboliche come quelle del martirio di milioni di ebrei, dei campi di concentramento e di sterminio. E' ovvio che registi di giovane esperienza, vissuti in quei momenti drammatici, si siano ispirati alla guerra, secondo quelle prospettive di cui s'è detto più sopra. Ma è altrettanto evidente che il concetto si è andato allargando un poco per volta, fino a giungere al tema della guerra nei suoi riflessi più lati, nelle sue aperture morali e ambientali più ampie, in origini che si sono man mano andate allontanando, ma che anzi si sono radicate in più approfondite atmosfere, in ricerche intime, in drammatiche introspezioni, in dibattiti legati all'angosciosa domanda di ciò che sia giusto e ingiusto, di ciò che sia vero e falso, opportuno e inopportuno, bene o male fare.*

Accanto a Andrzej Wajda e a Jerzy Kawalerowicz il terzo esponente di

maggior rilievo del gruppo Kadr è stato indubbiamente Andrzej Munk, morto quarantenne lo scorso anno, autore di diversi documentari e di quattro lungometraggi tali da classificarlo fra gli esponenti più interessanti del suo ambiente, un " terzo grande" meno immediato, *nella forza umana e polemica, ma non per questo meno vivo e sentito*: Blekitny krzyz (*Gli uomini della Croce Azzurra*, 1955), *presentato alla Mostra di Venezia*, Czlowick na torze (*L'uomo sulla strada*, 1957), Eroica (1958), Zezowate szczescie (*Fortuna da vendere*, 1960). *La XXIII Mostra di Venezia, nella sua sezione culturale, ha opportunamente dedicato a Munk un mattinata, breve ma succosa, presentando il suo ultimo film* — Zezowate szczescie — *e due documentari*, Spacerek staromiejski (*Passeggiata nella città vecchia*) *e* Niedziielny poranek (*Domenica mattina*) *che permettono alcune osservazioni legate all'ambiente in cui egli ha vissuto e ha lavorato, e di cui è figlio e analista nel medesimo tempo.*

Come ha detto Ernesto G. Laura nella commemorazione di Munk, a Venezia, una delle caratteristiche della cinematografia polacca degli ultimi anni sta in una lezione di realismo, " nella meditazione sui problemi ed anche sulle inquietudini dell'uomo contemporaneo che i cineasti polacchi ci hanno saputo dare". In effetti il cinema polacco ha colto, come poche cinematografie, il senso della vita del proprio popolo, dei drammi clamorosi o intimi che palpitano all'interno di una nazione ricca di civiltà e tanto provata dalle vicissitudini. Il dibattito ideologico, la stessa antinomia religione-comunismo che in Polonia alcuni ambienti cercano di superare o per lo meno di conciliare, sono forieri di una ricerca che diviene in cinema occasione sia di nuove tecniche che di nuovi stili. Gli esempi più importanti, ma anche la media delle occasioni con cui siamo venuti a contatto ci hanno sottolinato che non si è trattato mai di un cinema di quieto vivere e di superficiale mediocrità, ma sempre seriamente indirizzato a un impegno attento di denuncie e di discussioni. Zezowate szczescie *si accentra ancora una volta sull'uomo, i suoi problemi non sono esteriormente clamorosi e forieri di grandi scene drammatiche, ma sono strettamente connessi con una serie di vicissitudini del tutto possibili e del tutto quotidiane e vicine a noi. Indirettamente, la lezione di Zavattini, la lezione del migliore cinema italiano del dopoguerra, ha dato una serie notevole di frutti, che magari sono maturati in ritardo, e sono maturati, a volte, quando proprio in Italia si è già — non sempre positivamente — su un altro piano di ricerche e di tematica. In Europa e fuori d'Europa, ci accorgiamo molte volte di essere stati, più di quanto non ci siamo resi conto sul momento, i rinnovatori di tutta una concezione spettacolare, che da un lato intendeva il cinema come una semplice* rappresentazione *del tutto al di fuori del concreto, e dall'altro tendeva ad allontanare dal cinema gli interessi più sinceri e più importanti. Dall'India al Giappone alla Polonia i tempi sono maturati, e il mediocre personaggio di Munk, che cerca sempre di stare a galla quali che siano le vicissitudini politiche, le condizioni sociali e morali del suo paese, e più in particolare, dei suoi uffici, delle sue necesstà, è il simbolo, amaro e* meschino, *di un travaglio vivissimo e sincero. " Munk racconta ora con accento drammatico ora con ironia, ma quel che importa è che non dimentica mai che il suo personaggio è un uomo — dice Laura —,*

non lo avvilisce mai a schema di comodo per intesservi un discorso polemico". E' evidente il suo giudizio negativo, su tale comportamento, su tale cieca disponibilità, ma sono evidenti anche la sua comprensione, di quelle prospettive, e la sua capacità di sintesi. Il personaggio, in realtà, è nel medesimo tempo uomo e nazione, autonomo e inserito nel quadro di tutta una storia nazionale. Non si tratta di qualunquismo, sebbene di estremo e tragico adattamento alla risoluzione di casi posti tragicamente dalle circostanze e dalla vita. Un paese, come la Polonia, che ha pagato in modo così duro e spietato anche debiti altrui sul conto di una catastrofe madornale come l'ultima guerra, può di conseguenza produrre individui condotti a questo servilismo tanto più grottesco e umiliante quanto tragici e umilianti sono stati i precedenti.

A me pare che il senso del discorso di Munk sia molto importante e molto esatto, giustificato dalle circostanze. C'è nel suo film addirittura la comprensione *del personaggio di Jan, il piccolo impiegato eternamente sconfitto e eternamente costretto all'inchino; che la comprensione non sia giustificazione, d'accordo; ma che non ci sia neppure una condanna senza motivazione, senza ragionamento, senza prospettive, cieca, sarebbe altrettanto impossibile dubitare. Ed è qui che un altro degli aspetti della vivezza e, per molti lati, dell'anticonformismo dell'attuale cinema polacco viene a essere messo in rilievo. Del resto una figura di questo tipo è per forza di cose legata all'anticonformismo, perchè anche i suoi precedenti cinematografici sono per definizione tali, per definizione negati a qualsiasi pregiudizio; non si può non pensare a Charlot, lo stesso Munk l'ha avuto di fronte per rappresentarlo solo nel risvolto* apparente, *d'accordo, e non sul piano delle somiglianze critiche, ma comunque quale modello da cui non poteva prescindere. E' chiaro d'altra parte che una delle qualità più alte di Chaplin è quella di essere totalmente tragico essendo totalmente comico, il che non è certo nelle chiavi e nemmeno negli intendimenti di Munk, e che le somiglianze fra Jan e Charlot si fermano ben presto, anche solo di fronte al muro inequivocabile dello stile. Munk infatti è composito, tutt'altro che lineare e compiuto, tutt'altro che sicuro di sè, si può dire. La sua ricerca si protrae fino all'ultimo momento, fino alla stessa rappresentazione. Occorre dire comunque che* Zezowate szczescie *è stato il primo film in cui Munk si sia impegnato su un realismo concreto e immediato. Le sue opere precedenti erano infatti tese in buona parte al naturalismo, o al documentario reale. Per la prima volta l'uomo è stato il centro assoluto della sua storia, e in maniera apertamente polemica, come s'è visto, e per la prima volta egli si è impegnato in un racconto direttamente nazionale e direttamente vicino alle esperienze di una popolazione. Evidentemente le prospettive di sviluppo avrebbero potuto essere dense e foriere di alternative e di approfondimento sotto molti punti di vista, di stile e di situazioni drammatiche, psicologiche, narrative. L'indagine è infatti anche qui, sotto tale punto di vista, abbastanza acuta e matura. Del resto, che questi fossero gli interessi che in Munk andavano maturando in modo più sicuro e via via più approfondito, lo sottolineano anche i due documentari presentati a Venezia in questa circostanza, l'uno,* Niedziielny poranek, *attento*

e diligente ma nulla più (i piccoli dispetti sentimentali di un giovane tranviere e di una giovane bigliettaia, sul loro tram in giro per la città, e i vari episodi legati a tale vicenda), l'altro — Spacerek staromiejski — *estremamente vivo e originale, intelligente e acuto. I colori sono funzionali al massimo, le osservazioni ricchissime di spirito, di umanità, e mai abbandonate a un divertimento fine a se stesso, anche quando l'occasione si sarebbe presentata opportuna. E' il bozzetto, in fondo non di più, il racconto di un bambino che bighellona in città. Su questo piano consueto, Munk ha posto tutta una serie di osservazioni, di confronti: il bambino e i giochi dell'acqua, le trombe, le canne, la fontana, i reattori nel cielo e il ricordo della guerra passata, sconosciuta al ragazzo eppure ancora presente nei suoi tragici resti, la gioia di vivere, la vittoria della vita e il sentimento della semplicità più poetica e dello animo puro. Ma in questo senso dire " bozzetto " non è una limitazione espressiva, perchè la ricchezza di rappresentazione che il regista ha saputo ricreare è tale da sostenere, attraverso l'uso del colore, come si è accennato, e poi del suono, dei movimenti interni, nell'immagine e nel suo protagonista, una vivezza espositiva di prim'ordine, pur in un controllo continuo e attentissimo delle situazioni, in un realismo legato con consapevolezza alla volontà assai più che al caso. Con la morte di Andrzej Munk, non solo il cinema polacco ha perduto uno dei suoi autori più seri e più appassionati, ma il cinema una " ricerca della verità " che diminuisce in una certa parte noi tutti, ancor più in un clima, come quello in cui viviamo, di così disorientata incertezza.*

GIACOMO GAMBETTI

Il luminare, il censore e gli uomini cattivi

Avevano davanti, schierati sui due rami del grande tavolo a U, una muta di belve scatenate. Piovene definì il censore una spia, un vigliacco. E il censore sorrideva per non piangere. Era un presidente di Cassazione, uomo "umano" nel senso antico, patetico e un po' deamicisiano della parola: come si dice (e in questo caso si dice benissimo), un cuore d'oro. Ora, com'è possibile che un cuor d'oro possa essere definito spia e vigliacco? Certo, Piovene non si riferiva a lui ma alla figura del censore, in generale. Eppure lui doveva incassare: oggi è presidente di una delle commissioni di censura istituite con la nuova legge.

E che dire del luminare? Dirigeva il dibattito, ascoltava, polemizzava con la foga cortese, ridondante e talora un po' maligna che hanno i grandi avvocati. Ma questa era solo la facciata. Dentro, soffriva. Sofferenza autentica, la vedevi scappar fuori da uno sguardo dietro le lenti, da un gesto delle mani, da un breve scatto della testa. Nessuno ebbe il coraggio di ironizzare davanti al gran vecchio, perchè il suo dolore assorbiva tutte le parole (le più reazionarie, anche) e le trasformava in un'accorata delusione di uomo e di cristiano che vede il mondo cambiare, scristianizzarsi, e non può farci nulla. Se il

magistrato incassava gli insulti con il sorriso sulla faccia simpatica e onesta, il luminare non nascondeva la sua disperazione. Forse, il quadro potrà apparire un tantino apocalittico se paragonato alla realtà effettiva di quelle giornate di convegno su "Cinema e libertà" svoltosi all'isola di San Giorgio in Venezia. L'atmosfera, dopo tutto, era quella "alto livello" che si addice ai luoghi austeri ed eleganti (di eleganza severa). I molti bei nomi — e pure i brutti e quelli così così — che stavano seduti al tavolo ad U avevano maniere impeccabili. Lo stesso Piovene, che parlava di spie e di vigliacchi, si esprimeva con estrema correttezza di linguaggio. Non ci furono comizi, insomma. Tutto questo è vero, ma è altrettanto vero che — davanti al sorriso impacciato del censore e alla desolazione del luminare — quei tenaci avversari della censura facevano davvero l'effetto di belve scatenate.

In mezzo, Norberto Bobbio, torinese, sottile, penetrante. Svolgeva la sua relazione con la micidiale esattezza che hanno i giuristi quando posseggono tempra di filosofi. Sparava bordate contro la censura con la inesorabile sicurezza che deriva da una posizione "liberale" in cui tutto è posto in dubbio (a cominciare dalla verità) e in cui la sola giustificazione possibile — e decente — appare la storia. Nè il magistrato nè il luminare mostrarono di accorgersi che era assai più feroce — più definitivo nella sua ferocia — il nitido e distaccato Bobbio di tutte le belve che ruggivano insultando spie e vigliacchi. "Constato con rammarico — disse più volte il luminare — che la maggioranza di voi non crede che la verità sia una sola e sostiene che le verità siano molte". Proprio così, ahinoi. Molte verità. Togliendo l'espressione dai cieli della filosofia e portandola sulla terra, fra la gente comune e quei comunissimi fra i mortali che sono i cineasti, non si tratta altro che d'una modesta cosa cui è stato dato il nome di democrazia. Bobbio poteva sostenerne la validità secondo una linea storica e su base dottrinale, ma agli altri bastava averne preso atto un giorno e agire in conseguenza. Che senso può avere, allora, la censura? Il senso della sopraffazione, della violenza su certe verità a vantaggio di certe altre. Quando poi diventi (in Italia è accaduto; anzi è accaduto solo questo fino a ieri, se non fino ad oggi) sopraffazione politica, il senso si fa ancora più preciso. Volete dire paternalismo? Volete dire reazione? Diciamo più semplicemente, con una bella parola italiana che spiega tutto, fascismo.

Il magistrato e il luminare non vollero — o non poterono — accettare questa visione delle cose. L'accettò invece, con stupore di molti, un frate. Anche lui, cristiano, ha una verità sola; solo che, a differenza del magistrato e del luminare, vede gli uomini come esseri che vanno non protetti dalla verità, ma dalla verità conquistati, "espugnati". Il suo entusiasmo lo spinge alla battaglia (e, intanto, all'accettazione del mondo per quello che è), all'offensiva, allo scontro provocato a bella posta. Non alla difesa. La verità non cambia, ma il mondo cambia. E la lotta, la conquista debbono rinnovarsi sempre, con coraggio sempre nuovo. Per questo, il frate non voleva il fascismo (corollario inevitabile: non voleva l'ipocrisia, il conformismo, il fariseismo ecc.). Il luminare e il magistrato soffrivano, ma il frate era travolgente, con la sua voce piena e bassa, le sue idee scattanti, la sua fede che è di quelle che proprio muovono le montagne. Che cosa si poteva fare contro di lui? Nulla, come

nulla si poteva fare (per motivi diversi) contro lo scetticismo ottimistico e vitale di Bobbio, contro il suo storicismo umanistico. Il frate respingeva la censura come sopraffazione perchè vedeva la vita come battaglia a viso aperto, ad armi pari, con mezzi leali, quando la lotta non è mai sopraffazione o violenza segreta.

Il magistrato e il luminare la patrocinavano (con varie sfumature e molte accortezze tecnico-giuridico-formali) perchè vedevano il mondo degli uomini come una culla foderata di raso trapunto, nella quale il pargolo può sopravvivere solo grazie alle cure e all'amore della mamma. Se l'uomo è un pargolo (o, almeno, la maggioranza degli uomini), la protezione è indispensabile. La censura protegge dai cattivi film, dalle cattive sequenze dei film, dai cattivi pensieri che i film possono far nascere, dalle cattive immagini che suscitano nella mente. Lo protegge dal male. In fondo, la loro è una concezione idillica e pastorale della vita. Non useremo mai nei loro confronti la parola fascista, perchè sarebbe ingiusto e assurdo. Che la censura come sopraffazione sia fascismo, e che la censura non possa non essere sopraffazione, è un conto; che i patrocinatori della censura si possano chiamare fascisti è un altro. La differenza sta in questo: chi propugna la necessità di una censura come strumento protettivo (disinfettante, consolatorio, pedagogico ecc.) non ne vede la natura sopraffattoria, e gli sembra di sognare se ode qualcuno proclamarla. Allora non gli può non uscire dalla bocca la rituale, commovente esclamazione di tutti i moralisti in buona fede: Orrore, in quale tempo ci tocca vivere! Ecco perchè noi proviamo molto tenerezza per i moralisti in buona fede. Vorrebbero che il mondo fosse diverso, più buono e più bello, e si affannano con grande pazienza per ottenere lo scopo. Sono candidi e probi oltre il credibile. Commettono un solo errore: si affannano nella direzione contraria a quella giusta. Così, soffrono atrocemente. Si sentono traditi e incompresi, vittime di congiure e di dileggio immeritato. Solo un cuore di pietra non proverebbe tenerezza per loro.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

I film

Anima nera

R.: Roberto Rossellini - *s.*: dall'omonima commedia di Giuseppe Patroni Griffi - *sc.*: G. Patroni Griffi, R. Rossellini, Alfio Valdarnini - *f.*: Luciano Trasatti - *m.*: Piero Piccioni - *scg.*: Elio Costanzi e Alfredo Freda - *mo.*: Daniele Alabiso - *int.*: Vittorio Gassman (Adriano), Nadja Tiller (Mimosa), Annette Stroyberg (Marcella), Eleonora Rossi Drago (Alessandra), Yvonne Sanson (la Signora delle cambiali), Tony Brown (Guidino), Rina Braido (Lucia), Giuliano Cocuzzoli (Sergio), Daniela Igliozzi (Giovanna), Chery Milion (ballerina del Night Club), Armando Suscipi (il Cavaliere) - *p.*: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - *o.*: Italia, 1962 - *d.*: Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione S.p.A.

Quando si è detto, riprendendo un giudizio di Renzo Renzi (vedi anche il mio « Rossellini », Padova, 1960, e la recensione a *Viva l'Italia* pubblicata su questa stessa rivista) che Rossellini è un poeta di eventi civili, non si esclude la sua propensione anche a descrivere atmosfere intime e ad evocare personaggi complessi, o morbosi, come ha fatto in *Desiderio, L'amore* (*La voce umana*), *L'invidia, Europa* '51, *Paura.* In questo genere — che più gli appartiene — va collocato anche *Anima nera,* il cui soggetto, di non eccessive possibilità visive, ha desunto — sveltendola — dalla commedia omonima di Patroni Griffi: centrata, come è noto, su un torbido caso di omosessualità, nel dopoguerra.

Adriano — che esce da una *Roma città aperta* rovesciata, la cui facciata è squallida, antieroica — fu avviato da un ufficiale tedesco ad un turpe commercio di sè stesso.

Divenuto più tardi intimo di un aristocratico torinese, che ha trovato la morte in un incidente automobilistico, si è visto beneficato nel testamento dello scomparso. Coi denari dello amico intende liberarsi dei debiti e del passato, tanto più che ora è innamorato di Marcella, che ha appena sposato. Ma la giovane moglie viene presto a conoscere la verità sui trascorsi disonorevoli del marito: Adriano non potrà — con l'aiuto di Marcella — riconquistare una vita più degna che rinunciando all'equivoca eredità.

Non si può cercare in questo film « minore » un impegno eccessivo del regista, che sembra piuttosto intento ad una regia di « routine », seppure portata avanti con la necessaria dignità e con visibile scioltezza.

V'è un moderato interesse per la storia e una qual certa disinvoltura nella messinscena — dove risultano sobri e rapidi gli esterni, ma agili anche le molte scene in interno — e nella direzione degli attori. I ruoli femminili sono plausibili ed abbastanza efficaci, specie la Stroyberg, nel ruolo di Marcella, ma anche Mimosa,

nella parte, assai più significativa che nella commedia, di una vecchia amica (Nadja Tiller), e Alessandra quale sorella dell'aristocratico (Eleonora Rossi Drago), nonchè Yvonne Sanson, altra amante e socia in affari di Adriano.

Il punto debole del « cast » è rappresentato, piuttosto, da Vittorio Gassman: il suo personaggio dai molti amplessi è in fondo una caricatura dell'amatore. Quelle sue deformazioni professionali di « mattatore » che in teatro sono relativamente superabili, riescono assai poco accettabili sullo schermo. Ciò che spiega la sua scarsa fortuna, nel cinema, di attore drammatico, mentre gli riconosciamo migliori possibilità come comico. (La sua vera destinazione cinematografica, però, era nei ruoli alla Fairbanks, dopo l'indimenticabile e ormai remota prestazione data con Peachum nella « Opera dello straccione », per la regia di Pandolfi. E fu *Riso amaro* a dirottarlo).

Delle figure di contorno il regista non si è preoccupato gran che: tanto da inserire nell'azione un fratellino di Marcella — dallo sguardo spento — spaurito fino al ridicolo.

La mano di Rossellini si ravvisa in certe sintesi sceniche, in cui sa dir molto con poco — anche se il testo da cui è partito ha modeste risorse —, nella fluidità della narrazione, che pur si avverte realizzata con rapidità « record », che spesso è anche abilità — e qui diventa legittima la filiazione rosselliniana sempre conclamata dai registi francesi della « nouvelle vague » — e, perchè no?, anche nei titoli di testa: stampati su obelischi, monumenti, antiche colonne scolpite, che ricordano — ma l'accostamento è del tutto esteriore — l'inizio di *India.*

MARIO VERDONE

The Deadly Companions
(La morte cavalca a Rio Bravo)

R.: Sam Peckinpah - *s.* e *sc.*: A.S. Fleischman, dal suo romanzo - *f.* (Panavision, Pathécolor stampato in Eastmancolor); William H. Clothier - *scg.*: naturale - *m.*: Marlin Skiles - *c.*: Frank Beetson jr. - *mo.*: Stanley E. Rabjon - *int.*: Maureen O'Hara (Kit Tilden), Brian Keith (Yellowleg), Steve Cochran (Billy), Chill Wills (Turk), Strother Martin (Parson), Will Wright (dottore), Jim O'Hara (Cal), Peter O'Crotty (maggiore), Billy Vaughan (Mead), Robert Sheldon (giocatore), John Hamilton (altro giocatore), Hank Gobble (Bartender), Buck Sharpe (indiano) - *p.*: Charles Fitzsimons per la Pathé America - Carousel - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: Warner Bros.

Ride the High Country *o* Guns in the Afternoon
(Sfida nell'Alta Sierra)

R.: Sam Peckinpah - *s.* e *sc.*: N.B. Stone jr. - *f.* (Cinemascope, Metrocolor): Lucien Ballard - *scg.*: George W. Davis e Leroy Coleman - *m.*: George Bassman - *mo.*: Frank Santillo - *int.*: Randolph Scott (Gil Westrum), Joel McCrea (Steve Judd), Ronald Starr (Heck Longtree), Mariette Hartley (Elsa Knudsen), R.G. Armstrong (Joshua Knudsen), James Drury (Billy Hammond), John Anderson (Elder Hammond), L.Q. Jones (Sylvus Hammond), Warren Oates (Henry Hammond), John Davis Chandler (Jimmy Hammond), Edgar Buchanan (giudice Tolliver), Jenie Jackson (Kate), Carmen Phillips (ragazza del « Saloon ») - *p.*: Richard E. Lyons per la M.G.M. - *o*: U.S.A., 1961 - *d.*: M.G.M.

Un nome nuovo si affaccia alla ribalta del western cinematografico: Sam Peckinpah, che si è presentato con due film usciti quasi contemporaneamente sugli schermi italiani, *La mor-*

te cavalca a Rio Bravo e *Sfida nella Alta Sierra.* Peckinpah è un giovane regista d'origine pellerossa, ha fatto il suo apprendistato nei teatri universitari e ha esordito con una popolarissima serie televisiva intitolata «Gunsmoke». Per serials come « Gunsmoke » negli Stati Uniti è stata coniata la definizione « adult western », che corrisponde al nostro « western maggiorenne » di dieci anni fa. L'aggettivo « adult » non ha tuttavia una pretesa di caratterizzazione estetica: accompagna semplicemente i western proiettati nelle ore serali, quando davanti al video ci stanno i grandi, e li distingue dalle bambocciate pomeridiane del Lone Ranger e di Rin-Tin-Tin. L'eroe di « Gunsmoke » è un immaginario Mat Dillon, sceriffo di Dodge City, impersonato dall'atletico James Arness: ma ciò che ha colpito i critici in questa serie è l'acutezza dell'ambientazione, la verosimiglianza dei fatti, il gusto leggermente sofisticato che presiede alla evocazione della Frontiera ottocentesca.

Tutte queste doti si ritrovano nei film di Peckinpah, che riesce a elaborare i vecchi motivi del western con innegabile freschezza. *La morte cavalca a Rio Bravo* non è in verità una gran cosa: si direbbe una parabola sull'odio, tema classico del « cappellone », resa accettabile dall'abilità della realizzazione. Lo spento Brian Keith uccide per errore, sparando contro alcuni banditi, il figlioletto di Maureen O'Hara, gemma di una casa allegra nel cuore dell'Arizona. La buona prostituta decide fra le lacrime di prendersi una rivalsa sul mondo intero attraversando il territorio Apache con il cadavere del figlio per seppellirlo accanto al padre nel cimitero di una città-fantasma, Rio Bravo. Ben pochi, nella cittadina, sono disposti a credere che la rossa Maureen abbia mai avuto un marito: il viaggio assume, dunque, un aspetto di ripicca, di conferma a posteriori d'una perduta rispettabilità. Naturalmente l'omicida involontario si offre di scortare la donna, nonostante le violente ripulse di lei, e lo fa insieme con due fuorilegge associati a lui, Steve Cochran e Chill Wills. E' proprio contro quest'ultimo, un vecchietto in apparenza stonato da una mania per le divise e l'attività militare in genere, che Keith sta maturando una vendetta. E se aggiungiamo che Cochran s'incapriccia della donna, di cui ovviamente il protagonista è innamorato, sarà facile immaginare quali complicazioni nascono per la strada.

Lo schema narrativo, che contempla il viaggio, l'unione provvisoria degli estranei, la minaccia incombente degli indiani, lo « show-down » al termine della pista, è uguale a quello di molti altri western, non escluso *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939). Ma la molla del racconto, quella decisione di affrontare un viaggio insensato e pericoloso per seppellire un cadavere, è intellettualistica, poco credibile: almeno riferita a un personaggio concreto e sanguigno come quello di Maureen O'Hara, che ricorda l'eroina irlandese e manesca di *The Quiet Man* (Un uomo tranquillo, 1952), piuttosto che una « fille de joye » di Maupassant. Anche la spregiudicatezza di proporre un mezzo bandito e una prostituta come eroi di un film, che poteva essere una novità ai tempi di Ringo Kid e di Dallas, non sorprende più al giorno d'oggi. Per cui i valori del film vanno cercati soprattutto nella continuità di una nota malinconica, nella scrittura limpida e accurata, in certi particolari di contorno che ne fanno un'opera insolita.

Tutt'altra aria respiriamo in *Sfida nell'Alta Sierra,* che è indubbiamente un piccolo capolavoro; forse il più bel western comparso sui nostri schermi negli ultimi anni, dopo *Seven Men from Now* (I sette assassini, 1956) di Budd Boetticher. John Ford ci ha fatto rilevare, in *The Man Who Shot Liberty Valance* (L'uomo che uccise Liberty Valance, 1962), come lo spettacolo non possa ribellarsi alle leggi biologiche dell'esistenza: c'è un'età per fare Amleto e un'età per fare Re Lear. Lo sceriffo John Wayne (cinquantacinque anni) e l'avvocatino James Stewart (cinquantaquattro anni) nelle parti di due venticinquenni danno uno spettacolo penoso. In *Sfida nell'Alta Sierra,* al contrario, Joel McCrea (cinquantasette anni) e Randolph Scott (cinquantanove anni) non cercano di mostrare un giorno meno della loro età, anzi con una punta di civetteria si aumentano le debolezze e gli acciacchi. Amici da tempo immemorabile, gli eroi del film decidono di correre insieme l'ultima avventura: Joel, ex-sceriffo, si è messo al servizio di una banca, deve ritirare l'oro in un campo minerario impervio e circondato dai briganti; Randolph, che truccato alla Buffalo Bill gestisce un tirassegno, si ritiene truffato dalla vita e intende truffare a sua volta lo amico e la banca.

Il film è la storia dei rapporti fra i due compari al tramonto, del loro viaggio, della loro improvvisa inamicizia e di una riconciliazione finale nel fuoco della battaglia. C'è un lungo episodio centrale, nel campo dei minatori, che è davvero ammirevole per ricchezza di osservazioni e per felicità descrittiva: e culmina nell'assolo di un ispirato caratterista del western, Edgar Buchanan, giudice alcoolizzato che fa un discorso nuziale.

Nato dal cinema meno pregiato, sul fronte del consumo quotidiano, il western è tanto più efficace quanto più si presenta senza trucchi né fronzoli, a viso aperto come i suoi coraggiosi sceriffi nelle sfide alla pistola. Ora questo Peckinpah è tutt'altro che uno sprovveduto: basterebbe a dire i suoi meriti la recitazione di una coppia d'attori la cui intelligenza, a suo tempo, veniva valutata a un livello equino. E l'inquadratura finale, con l'eroe che muore e la montagna alle spalle, è una strizzata d'occhio al lettore di Hemingway. Al quale rende omaggio anche il titolo originale del film, *Guns in the Aftnernoon,* parafrasi di *Morte nel pomeriggio.* Il regista si è infatti ispirato agli anziani combattenti di romanzi come « Across the River and Into the Trees » e «Il vecchio e il mare», cioè ha tentato di fare l'elegia della virilità autunnale. Ma si porta dietro cultura e abilità senza farle pesare: e potrebbe rispondere a chiunque che la fonte dei suoi film, come di tutto un settore del western cinematografico, è Bret Harte con i suoi « outcasts » romantici, i suoi cercatori assatanati, le sue prostitute dal cuore d'oro. Con sensibilità aggiornata Peckinpah torna all'autore-chiave dei westerners più famosi, alla sorgente di buona parte dell'opera fordiana. Se saprà guardarsi dall'intellettualismo e dall'ambizione dell'originalità a tutti i costi, darà ancora molte soddisfazioni agli amatori di un filone stanco ma non esaurito.

TULLIO KEZICH

La traversée rayée
(La crociera delle tigri)

Il titolo francese è la traduzione letterale del titolo originale russo - *r.*: Vladimir Fetin - *s.* e *sc.*: Alexei Kapler e Viktor Ko-

nezki - *f.* (Sovcolor stampato in Ferraniacolor): D. Meskhiev - *m.*: V. Bassner - *scg.*: A. Rudiakov - *mo.*: E. Orlova - *int.*: Alexei Gribov (il capitano), Ivan Dmitriev (aiuto capitano), Margarita Nazarova (Marianna), Evghenji Leonov (Sciuleikin), Vladimir Belokurov (nostromo), N. Volkov (agente), A. Beniaminov (domatore), A. Trussov (cuoco), V. Sirin (Motia), A. Smirnov (Knisc), A. Kogevnikov (radiotelegrafista) - *p.*: Lenfilm - *o.*: URSS, 1961 - *d.*: Dino De Laurentiis Cinemat.

La crociera delle tigri, di un regista come V. Fetin attorno al quale ci dispiace confessarci del tutto ignoranti, è il solo film comico sovietico che noi conosciamo e forse il solo uscito in Italia. Non è opera molto significativa, il suo interesse maggiore consiste proprio nell'essere il prodotto particolare di una cinematrografia di cui continuiamo a incontrare solo scarsissimi esempi: ha in sè, comunque, motivi adatti ad alcune utili considerazioni. Non sappiamo di quale livello il regista e il film siano ritenuti in patria, anche se è indubbio che si tratta di un film recente. Se questo è un prodotto artigianale medio, con un medio valore spettacolare, è evidente che il pubblico sovietico si accontenta di poco, per ridere, perchè il film è di una levatura comica paragonabile a un Totò banale, a un Franchi e Ingrassia di tutti i giorni o a un modestissimo Gianni e Pinotto. L'umorismo è infatti legato al sapore della battuta, alla platealità delle cadute, dei gesti, dei salti mortali, o addirittura della farina in faccia.

Una nave da carico trasporta delle tigri e dei leoni senza che il capitano si sia in precedenza reso conto esattamente di quel che stava per essere imbarcato. Sale sul piroscafo anche un tale che si finge domatore per guadagnare il denaro dell'ingaggio ma che non ha altra vocazione che il lasciarsi prendere dal panico assai prima di ogni altro componente della carovana. Gli equivoci si succedono agli equivoci, le belve a un certo punto fuggono dalle gabbie, naturalmente, vagano in libertà sulla nave, in loro balia fino a che è la nipote del comandante, imbarcata come cuciniera e considerata una perdigiorno fatua e fannullona e amante dei tiri birboni, a ridurre alla ragione le tigri, a farsi ubbidire, a rimettere, in breve, ogni cosa al proprio posto. E' chiaro quali siano le possibilità *comiche* di una storia come questa, per di più strettamente legata a vecchi trucchi tecnici, a modellini, a belve... assai tranquille e bene addomesticate, e così via: e il film non dà altro, sotto questo aspetto, che il meno e il più facile che ci si possa attendere. Nello stesso tempo, tuttavia, si concretizzano implicitamente alcuni sintomatici motivi di costume che si possono enunciare in breve e che molto probabilmente non affiorano in maniera involontaria, ma rispondono a una certa consapevolezza degli autori.

Se da un umorismo facile e superficiale, come si è visto, si passa a una ironia abbastanza pungente che non è satira ma che non è neppure fine a se stessa, ciò accade infatti quando Fetin accenna senza dubbi a una chiara preminenza femminista nell'attuale organizzazione sociale sovietica, a una specie di matriarcato di cui vanno formandosi alcune sintomatiche componenti: non per nulla, nel film, la sola a rendersi conto della situazione è la maltrattata ragazza-cuciniera, la sola in grado di affrontare e di risolvere il caos. Le iniziative sentimentali spettano alla ragazza, il primo-ufficiale, per cui ella prova dolci sentimenti d'amore, non sarebbe mai ca-

pace di comprenderla e di dichiararsi per primo. Il colpo di scena finale, perciò, appunto l'intervento della ragazza-domatrice, anzi della ragazza che si rivela domatrice (senza neppure troppa sottolineatura narrativa) e a cui la nave deve la propria salvezza — mentre il presunto domatore e i baldi marinai sono corsi essi nelle gabbie che ospitavano le belve e un domatore ufficiale, il quale dopo ore di panico era accorso sul luogo in elicottero, rinuncia all'incarico fuggendo prima ancora di atterrare — ha un significato che trascende il piccolo caso del momento e può giungere perfino a una trasparente simbologia. Del resto, nell'helzapoppiniano brano finale in cui le tigri e i leoni nuotano in mare, quasi letteralmente cavalcati dalla ragazza, e arrivano sulla riva in una veloce scorribanda, vediamo una spiaggia borghese, mondana, oziosa, una vita balneare che il cinema sovietico non ci aveva mai presentato, e la vediamo proprio sotto un profilo dichiaratamente ironico, critico in maniera consapevole ma nello stesso tempo — e anche per questo — con la sincerità di una inequivocabile rappresentazione oggettiva. Non è un gran che tutto questo, intendiamoci, e queste non sono notazioni straordinarie, ma legate all'essenza di buona parte di quei film che spesso rivelano assai più di quel che si propongono, o di quello che a prima vista sembri. Il senso di *scoperta,* ripetiamo, a cui ci sentiamo indotti dipende dalle circostanze, cioè dalla scarsità di esempi e di opere, da una sorta di « hic sunt leones » — la citazione è evidentemente opportuna! — che troppo spesso nasconde la situazione di una cultura che quando si aggettivizza e si delimita, allora si priva di veri termini di confronto e di consapevoli rapporti umani. E' anche per questo che, in un mondo tanto lontano e staccato dal nostro, una pagliuzza può sembrare una trave; ma è anche questo a spingerci a un sempre maggiore bisogno di conoscenza e di verità.

GIACOMO GAMBETTI

I libri

TULLIO KEZICH: *L'uomo di sfiducia,* Bompiani, Milano, 1962.

Non era difficile prevedere che Tullio Kezich si sarebbe provato, prima o dopo, con la narrativa. Nelle recensioni e nei saggi del critico triestino si nota una tessitura narrativa, una vocazione al ritratto della figura predominante in un film, attore o regista che sia. Senza ricorrere a « Il campo di Duttigliano » (Lo Zibaldone, Trieste, 1960), fresco bozzetto sull'esperienza premilitare di un avanguardista, basta risfogliare la monografia su « John Ford » (Guanda, Parma, 1958) o rileggere « La dolce vita » (Cappelli, Bologna, 1959). Da questi due libri, si ricava l'impressione di stare discorrendo con un saggista-narratore più che discutendo con un critico « puro ». Ché il personaggio del « sudista del Nord », irlandese e cattolico, è delineato con succosa simpatia, anche quando lo studioso non consente con esso e schizzi di carattere, appunti di costume sono disseminati nel diario di lavorazione del film. Il consenso dei lettori a « La dolce vita » di Kezich non è dovuto soltanto alle copiose informazioni su un'opera stimolante, diretta da quel personaggio in cerca d'autore che è Federico Fellini. Ma è determinato, in gran parte, dalle qualità del dettato del curatore del volume.

Si è aperto, quindi, senza sorprese, il libro di racconti di Kezich: « L'uomo di sfiducia ». Il titolo è indovinato. L'angolazione, dalla quale si guarda al cinema italiano, è abbastanza insolita. L'osservatore non è, al modo dei romanzi di Budd Schulberg e di Nathanael West, uno sceneggiatore, cioè un letterato troppo dotato e troppo sensibile per non intrecciare rapporti polemici con l'ambiente nel quale vive. In « Un po' di cultura », « Il divo », o nella stessa novella che dà il titolo al libro, il protagonista è un uomo senza cinema. Non lo disprezza; e lo considera con un sentimento incerto. Anche lui vorrebbe essere illuminato dalle luci della ribalta, ricevere adulazioni e applausi. E' costretto, invece, a collocarsi nella zona dove la luce sfuma nell'ombra, a fianco del « grand'uomo », il regista o l'attore. Ne anticipa i desideri, senza darlo a vedere. Gli facilita le decisioni, con tatto e con cortesia. E', insomma, un impiegato modello della industria culturale.

Il proposito di filtrare il cinema del boom attraverso il personaggio dell'uomo di sfiducia è, senza dubbio, brillante. Non si può dire che esso sia lievitato in qualcosa d'altro. Kezich ha doti d'osservatore di costume, tenero e caustico insieme. Ma la sua scrittura è troppo flessibile per portarlo

molto oltre il servizio giornalistico, il buon reportage del giornalista di vaglia che un direttore è contento di avere nel proprio « staff » redazionale. Kezich non si è cautelato a sufficienza dal suo mestiere di scrittore a mezzo servizio, quale è il giornalista del settimanale a rotocalco, adottando una formula meno aperta di narrazione. I racconti, ai quali si è accennato, hanno un taglio rappresentativo: « L'uomo di sfiducia » è un giro intorno al ragazzo che era e alla Milano del primo dopoguerra, compiuto da un regista il giorno precedente la uscita in prima visione del suo film d'esordio; « Un po' di cultura » e « Il divo » sono il resoconto di una giornata di un professore e di un « press agent » al fianco di due attori di grido. Quando Kezich si difende dall'impasto, che gli è abituale nel suo lavoro giornalistico, sa ottenere effetti non peregrini. I racconti migliori del libro sono « L'età che si dimostra » e « Le vite parallele ». Nel primo, una anziana attrice analizza, a modo suo, le proprie disavventure sentimentali con un gigolò. Nel secondo, un universitario, capitato in casa del fratello assente, di professione regista, ne ricostruisce l'esistenza fastosa e meschina da indizi disseminati nell'appartamento e dalle chiacchiere degli amici di lui. Costretto a inventare un giro di frasi smagliato, a rifare il parlato dei due personaggi, Kezich si libera d'ogni sospetto di scrittura prefabbricata.

Buon conoscitore delle cose d'America, egli ricorderà senz'altro il consiglio del miglior « fabbro » della generazione perduta. Diceva Ernest Hemingway che il giornalismo fa bene a un giovane che voglia diventare scrittore. Gli insegna il mestiere e lo sgrezza. Ma, a un certo momento, egli deve smetterla e scrivere solamente libri. Sembra un paradosso, e forse non lo è: per un narratore autentico è meno pericoloso fare, di professione, l'« uomo di sfiducia » piuttosto che il giornalista.

FRANCESCO BOLZONI

ELÉMIRE ZOLLA: *Volgarità e dolore*, Bompiani, Milano, 1962.

« Si è parlato del cinematografo come di un'arte, cioè se ne è parlato come se ciò che procura talvolta di essere fosse compatibile con ciò che storicamente è determinato a essere dopo il parlato: un'industria dove dal conflitto di più autori, dall'esigenza di conciliare la ragione industriale e l'estro nasce un ibrido, un omuncolo », scrive Elémire Zolla in « Sonnambulismo coatto », uno dei saggi contenuti in « Volgarità e dolore » (Bompiani, Milano, 1962), la sua seconda requisitoria all'industria culturale. E' naturale che il teorico dell'« eclissi dell'intellettuale » scorga, nel cinema, il più potente braccio del Moloch '900, stritolatore del letterato vecchia maniera. Secondo lui, « il mondo sociale e l'interiore vengono sospesi del pari durante la proiezione, perché si sta consumando qualcosa di diverso dalle cose che si consumano di fuori: una registrazione di visioni ». Ma, se si esclude la « rapidità degli avvenimenti convulsi, che gettano in panico o in allarme » impedendo una « contemplazione agiata », non si vede, da un punto di vista di sensazioni psicologiche, quale differenza sostanziale passi tra la lettura di un film e quella di un libro. In entrambi i casi, nell'atto di inoltrarsi alla scoperta di un testo, si rinuncia, volenti o nolenti, a una parte di sè per

aderire senza impedimenti di sorta al mondo dell'autore. Solo a posteriori, interviene un ragionamento che precisa, accetta o respinge. Anticipando un giudizio, frapponendolo continuamente tra riga e riga, si rischia di vietarsi la comprensione di un'opera. Si pensi a « Il soldato » di Carlo Cassola. Mentre si avanza nella lettura, il racconto sembra una cronaca intessuta di annotazioni non essenziali. Soltanto alla conclusione, riandando con uno sguardo d'insieme al lento accostarsi di frammenti, si nota che i materiali narrativi usati in esso si incastrano l'uno all'altro con un impasto legato, unitario.

La visione di un film appagherebbe « il desiderio di non essere e di essere nella realtà ». « Perché mi delizio a queste ondate che frustano le rocce dell'isola di Aran così bene inquadrata, così accortamente fatte seguire l'una all'altra, invece di contemplare una marina? », si chiede Zolla. Perché, allora, non salgo, bel bello, sulla collinetta leopardiana e, sedutomi sulla panchina, non mi volgo a rimirar il paesaggio? Ovviamente, perché Leopardi ha colto e espresso, meglio di quanto mi sia consentito, il significato dell'infinito. Se Robert Flaherty ha immesso, in *L'uomo di Aran,* il timore dell'uomo davanti al mare in tempesta, ha compiuto il dovere suo di poeta. E non vi è nulla da aggiungere. Il lavoro dello scrittore e del regista consiste, appunto, nel ridurre a un'immagine pregnante quanto, ai più, giunge caotico e confuso. Se le « traballanti carrozzelle sopra la scalinata di Odessa » persuadono, esprimendo nettamente l'idea che Eisenstein si era ripromesso in *La corazzata Potiomkin,* non si capisce quale bisogno vi sia di usare altro materiale plastico. Non ci si vuole neppure cautelare osservando che, quando il film del regista russo apparve, il linguaggio cinematografico era in una fase di formazione e che, prima di conquistare l'odierna duttilità, il linguaggio letterario impiegò un lungo tempo. Non è detto, infatti, che occorra una abbondanza di mezzi, invece di un loro graduato risparmio, per rappresentare felicemente una situazione. Zolla non vorrà negare valore alla stupenda chiusa manzoniana: quel « la sciagurata rispose » che rappresenta, molto meglio di una descrizione insistita, la « caduta » di Geltrude. O sosterrà, anche in questo caso, di trovarsi di fronte a una visione « limitata, incapace delle sfumature... propria di un'arte narrativa minore »? L'autore, sempre, isola e rafforza un particolare a preferenza di un altro. Un magma informe, come quello proposto da certe tendenze della narrativa d'oggi, non ha senso e, soprattutto, non coglie il senso della vita.

Non si vuole tentare un'apologia del cinema, disconoscendone i difetti. Non si insisterà mai abbastanza sulla mistificazione operata, da certa industria cinematografica, ai danni del pubblico. E' esatto scrivere che « identificandosi con l'uomo 'di successo' (l'eroe hollywoodiano) dello schermo, il vizioso è esentato da ogni penosa attuazione immaginifica del desiderio, anzi quello stesso 'successo' che una robusta immaginazione ricondurrebbe al nulla, mostrandolo chimerico perché frammentato in fatti irrilevanti, attraversato di uggia, insomma inconsistente ubbia, lo schermo trasforma in qualcosa di apparentemente tangibile, preciso, piano ». Ma, in questi casi, si tratta di un cattivo impiego del mezzo audiovisivo e non tanto di una sua costituzionale incapacità ad esprimere il bello e il buono. Quanti,

d'altronde, non conseguono scopi venali con gli strumenti letterari? In vero, il diniego di Zolla nasce dal timore e dal dispetto verso la società moderna che ha messo in crisi l'esemplare di intellettuale illuminista, caro all'autore di « Volgarità e dolore ». Se dovessimo scegliere, preferiremmo sempre l'esponente della « cultura per molti » all'intellettuale alla Jefferson, il il quale scriveva per pochi i saggi sulla libertà. La sua non indegna fatica era resa possibile dal sacrifizio di decine di « omuncoli ». Tre generazioni di schiavi avevano permesso la formazione di un prodotto depurato e perfetto. Può darsi che il livello dell'intelligenza sia oggi, in verticale, meno alto di quello di un tempo (cosa, del resto, tutt'altro che pacifica). Quanto si è perso in tal senso, però, si è guadagnato in in estensione. Per parlare ai « barbari », sostiene Zolla, è necessario « usare la sintassi dei loro miserabili dotti », la rozza grammatica di Paolo Diacono. Non sarà un male se la prosa libresca di Boezio avrà perso ogni possibilità di incisione sul reale in trasformazione, se l'operazione spingerà alla conquista della cultura per molti. Quella riservata ai pochi è destinata a sparire. Forse senza danno, se nel super è sempre sottinteso un elemento negativo e, alla distanza, sterile.

Gli uomini di cultura d'oggi non possono rinunciare all'apertura dialogica di cui si sono trovati a disporre. La parola, così lontana dall'aver consumato la propria carica, continuerà a impedire un esagerato uso delle immagini. E riuscirà a farlo solo se, non temendo di autodistruggersi potenziando l'avversario, comincierà a riconoscere i meriti che sono propri al linguaggio iconico. Gli psicologhi lo hanno avvertito, da tempo. Lo stesso Zolla non può fare a meno di annotare che « il patito del cineclub fatalmente si volgerà ad un libro di mare, ad una tempesta melvilliana o conradiana », dopo averne ammirato una flahertyana. Se ciò avviene, fin d'adesso il cinema svolge una funzione che né la stampa, né la scuola paiono capaci di assolvere. Questo suo impegno di stimolo sarà posto meglio in luce quanto più il cinema si libererà dall'imitazione della cattiva letteratura. Ché Zolla non ha tutti i torti, quando giudica severamente opere come *Estasi*. Con i film di Bergman, Bresson, Chaplin, Dreyer e di altri registi, non è più possibile, però, tenere lo stesso discorso. Sono necessarie distinzioni, precisazioni e maggiori informazioni. Queste mancano a Zolla che, tanto sollecito a parlare di libretti sconosciuti dovuti a pensatori dei tempi andati, non sa evitare la cattiva figura di parlare male, sbagliandone il titolo, de *Il diario di un curato di campagna*.

FRANCESCO BOLZONI

ANGELO SOLMI: *Storia di Federico Fellini*, Milano, Rizzoli ed., 1962.

Fellini è stato per troppo tempo un autore alla moda per non vedersi oggi costretto ad un lungo periodo di purgatorio, in compagnia di Bergman e Antonioni, — dice la stampa francese.

Il libro di Angelo Solmi « Storia di Federico Fellini » (ed. Rizzoli) viene perciò a buon punto non solo per raccontare la storia, ma anche per difendere la causa del noto regista. Angelo Solmi è il conosciuto autore di tre validi saggi su Clair, Dreyer, Chaplin, ed ancora critico apprezzato di un grande settimanale. In questa sua recente opera, egli si professa lealmente amico di Fellini; ma la sua con-

fessione non elimina, a tempo ed a luogo, l'obiettività di un giudizio critico, limpido, succoso ed intelligente. Noi abbiamo amato molto il suo libro perchè enuncia certe verità essenziali che andavano coraggiosamente enunciate.

Quando per esempio mi capita di leggere l'ennesimo articolo sul Cinema neorealista, ho sempre presente la commedia di Eugène Jonesco « Il rinoceronte», dove il noto commediografo deride il piatto conformismo ideologico degli uomini trasformati in «robot »; i quali non ragionano più con la propria mente ma secondo gli schemi precostituiti del gruppo sociale cui appartengono.

In verità io sono convinto che la civiltà contemporanea viene sempre più a trovarsi sotto il segno della tautologia; e cioè della definizione erronea in cui il concetto da definire è ripetuto nel definiente. Insomma A uguale A. In altri termini tutto il lavoro mentale del cittadino « robot » si riduce ad inquadrare qualsiasi aspetto della realtà negli schemi prefabbricati in merito ai quali viene quotidianamente imbonito.

In tali schemi tutta la realtà umana viene fatta coincidere con la realtà sociale. Qui è il grave sbandamento. Solmi approfondisce felicemente il punto riferendo la seguente dichiarazione di Fellini: « Per me il neorealismo significa guardare la realtà con occhio onesto, ma ogni sorta di realtà, non soltanto la realtà sociale, ma anche la realtà spirituale, la realtà metafisica, tutto ciò che l'uomo ha dentro di sé. Certa gente è ancora convinta che il neorealismo serva solo a dimostrare un determinato tipo di realtà, la realtà sociale. Ma allora sarebbe solo propaganda. Di fronte ad una siffatta realtà appiattita normalizzata, io rivendico il diritto di essere poeta di inventare e di dire qualcosa perchè il documento non basta più ». E Solmi pone giustamente l'accento su questo convincimento del regista.

L'indagine che poi egli compie sulla poesia di Fellini rappresenta, secondo noi, il migliore merito del pregevole lavoro. In effetto Solmi riesce a rivelarci, attraverso notazioni originali ed estrose, un Fellini segreto che noi forse nanche sapevamo di segretamente amare, a fianco del regista a grande spettacolo di *La dolce vita,* definito dai suoi detrattori il Cecil De Mille del film in costume contemporaneo. In altri termini, Solmi ci fa conoscere un Fellini-Méliès per cui il mondo illusorio e magico ha assai maggior peso di quello reale; al punto da essere anche nella vita un delizioso bugiardo, non per morale viltà o disonestà, ma perchè egli si sente naturalmente portato ad inventare avvenimenti fantastici, abbiano o no il carattere del mito, ed anche senza ragionevole scopo.

La casistica che Solmi invoca è esauriente e divertente. Fellini ancora ragazzo fugge da casa per seguire uno scalcinato circo equestre e viene ritrovato, dopo tre giorni, mentre partecipa alla sfilata pubblicitaria del circo trascinando una zebra. Più tardi frequenta la tipografia dell'editore Nerbini lavorando in quel mondo dei fumetti che rappresenta proprio il tappeto magico su cui la povera gente compie i suoi viaggi al paradiso delle felicità sognate. Durante la guerra, incide piccoli dischi che poi i soldati statunitensi spedivano in America per far sentire ai familiari la propria voce: « Cara mamma oggi ho ucciso tre leoni proprio in mezzo al Colosseo ». I dischi, riferisce Solmi, erano confezionati con una pasta così scadente che

si potevano sentire una volta sola e subito dopo averli incisi; e le risse con feriti e svenuti, alle quali accenna lo stesso Fellini, accadevano quando qualche soldato aveva l'infelice idea di voler risentire il disco prima di spedirlo. Quando poi comincia a collaborare al cinema a fianco di Rossellini, Fellini non esita a far passare il soggetto di *Il Miracolo* da lui scritto come la derivazione di un'inesistente novella russa.

Solmi riesce così a darci il ritratto di un Fellini poeta fiabesco e sorprendente, delizioso mistificatore della realtà. Lo stesso incontro con Giulietta Masina diviene un fatto poetico creato dalla fantasia di Federico. « Un giorno — racconta Solmi — Fellini vede sul « Radiocorriere » una fotografia di Giulietta e l'interprete dei suoi sketches alla radio gli parve così graziosa che decise lì per lì di telefonarle. La chiamò e parlando lentamente e con voce cavernosa per far colpo le disse — Buongiorno Pallina io sono Fellini — E chi è Fellini? rispose la ragazza — Fellini rimase male — Come chi è? E' l'autore delle scenette da lei recitate — Ah, già tanto piacere — poi dopo altri inutili sforzi per incuterle soggezione dopo aver accennato alla sua tristezza ed al suo disgusto per la vita disse che prima di decidersi a morire avrebbe voluto conoscerla. E finì per invitarla a pranzo. Andarono in un ristorante di lusso e Giulietta ricorda di aver mangiato pochissimo perchè temeva che il suo cavaliere, scalcagnato come era, non potesse pagare il conto. In breve la ragazza ascoltò la storia dei suoi guai (veri o immaginari), finse di credere che i tagli ai polsi ostentati da Federico fossero dovuti ad un tentativo di suicidio mentre erano stati causati dalla rottura di un bicchiere durante una serata carnevalesca con gli amici; si fece promettere che non avrebbe commesso schiocchezze; e promise a sua volta di andare ad un nuovo appuntamento ». Questo è ancora il Fellini poeta e prestigiatore e mago, il Fellini Méliès e bohèmien: insomma un uomo adorabile. Molti elementi di una siffatta poesia sono passati nei suoi film; ma non sempre è facile individuarli perchè, lungi dall'esservi trasfusi allo stato puro, vi figurano commisti a motivi concreti della vicenda, se non addirittura da essi inquinati. Ma quella vena di libera fantasia costituisce secondo noi il meglio dello *Sceicco bianco* e de *La strada*. Sommo merito del Solmi è appunto quello di aver per il primo rivelato i tratti di Federico Fellini poeta, nella vita e nelle opere.

Altro discorso andrebbe fatto a proposito dell'opera felliniana. Per noi il capolavoro del regista è e rimane *I vitelloni,* uno dei quadri più profondi della vita di provincia che conosca la storia dell'arte contemporanea, non solamente cinematografica, il cui contesto si riattacca effettivamente alla grande tradizione di Balzac e di Flaubert. Quanto a *La strada* siamo lungi dal ritenere «Gelsomina» un personaggio degno dei fioretti di S. Francesco come ammette Patrice G. Hovald nel suo saggio « Le néorealisme italien ». Le smorfiette e le mossettine della Masina ci hanno in verità sempre poco convinti. Noi riteniamo *La strada* opera ricca di animazione poetica, come giustamente assume il Solmi, però un poco manierosa ed affettata. Quanto a *La dolce vita,* gli scompensi abbondano e se la scena dell'orgia finale è effettivamente di sapore proustiniano l'intellettuale (Steiner) è proprio un personaggio fasullo, perchè delle due l'una: o egli veramente un

intellettuale ed allora non deve essere capace di intrattenere, a casa sua, un circolo di «spostati» e di snob; o non lo è, ed allora le sue aspirazioni a vivere «distaccato» in «solitudine spirituale» appaiono manifestamente ridicole. Tanto meno si spiega l'uccisione dei figli che non ha, in entrambi i casi, alcuna umana plausibilità. Comunque il libro di Solmi ha il merito di aver posto nella dovuta luce i pregi di un'opera che, come quella di Fellini, è penetrata nel mondo della cultura non solamente cinematografica.

Ci piace infine l'atteggiamento dell'autore di fronte al problema della «incomunicabilità» degli esseri umani e della conseguente angoscia, oggi così alla moda, tra i giovani registi ed i loro esegeti. Se dovessi riferire tutte le sciocchezze, enunciate nell'atrio della Mostra di Venezia, tirando in ballo l'« autocoscienza », la « terza dimensione psicologica », le « bellezze inermi » e le « anime indifferenti » mi ci vorrebbe l'intero fascicolo di «Bianco e Nero». Forse quei giovani esteti ignorano che il problema fu enunciato per la prima volta dal filosofo Leibnitz (1646-1716) secondo cui le anime, non avendo nè porte nè finestre attraverso le quali una cosa possa entrare o uscire, sono ciascuna un mondo a parte, che basta a se stesso, indipendente da ogni altra creatura ed esprimente in sè l'infinito; ma da questa teoria Leibnitz, filosofo dell'ottimismo, non ha mai tratto le conseguenze catastrofiche oggi alla moda. Tra l'altro quegli esteti ignorano la funzione non solamente mediatrice ma «creatrice» del linguaggio che — dice Ernst Cassirer — è appunto il superamento del diverso discorde in un'armonia che pone a sua volta nuovi problemi, giacchè la caratteristica della vita umana e della storia sta nel fatto che l'uomo non può vivere la sua vita senza esprimerla. Altro che incomunicabilità.

Anche qui Solmi inquadra con equilibrio il problema della « solitudine del singolo » affrontato dal Fellini, sottolineando opportunamente la persuasione del regista che l'uomo possa essere veramente se stesso soltanto comunicando con altri uomini e possa vincere la propria angoscia disperata solo stabilendo rapporti reali ed autentici con i suoi simili.

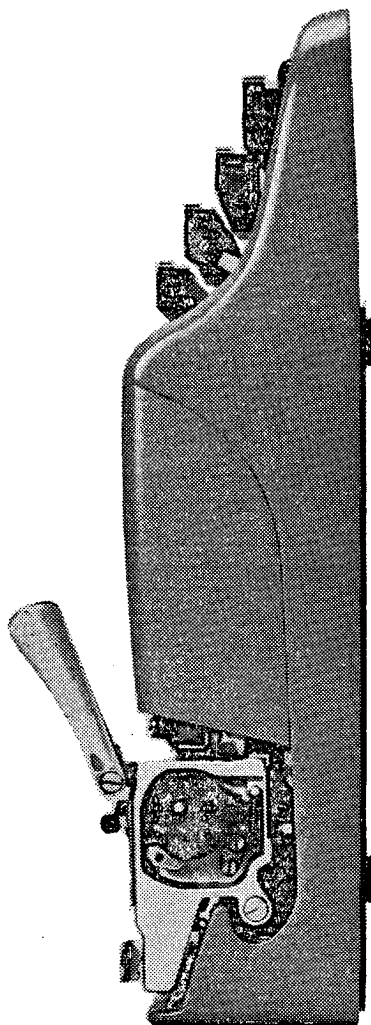
Io sono sicuro che le battute sulla «incomunicabilità» di certi film contemporanei faranno un giorno ridere il pubblico delle retrospettive, come le smorfie dei divi ai tempi del cinema muto 1915.

Del resto ha cominciato per riderne lo stesso Antonioni.

« Quei messaggi (sulla incomunicabilità) — egli dice — sono delle vere torte alla crema che i critici si tirano. Ma voi pensate che io perderei del tempo a realizzare dei film se credessi veramente alla incomunicabilità? Questo «cliché» è così diffuso che un giorno sono stato invitato a partecipare ad un dibattito sulla "alienazione"! Allora ho risposto che non potevo assistervi ritenendomi troppo alienato per poter comunicare! ».

Roberto Paolella

NELLA TRADIZIONE IL NUOVO

INNESTANDO COSTANTEMENTE NELLA TRADIZIONE LA RICERCA DEL NUOVO, LA BASSETTI SI E' AFFERMATA COME UN'AZIENDA D'AVANGUARDIA NEL SETTORE TESSILE. LE TECNICHE PIU' AVANZATE DI PRODUZIONE E DISTRIBUZIONE, LO STUDIO ATTENTO DELLE TENDENZE DEL MERCATO E DELLA MODA, IL VIVO SENSO DI RESPONSABILITA' NEI CONFRONTI DEI CONSUMATORI, IL CLIMA DI APERTA COLLABORAZIONE COI LAVORATORI, HANNO FATTO IL SUCCESSO DELLA BASSETTI

Metter nero su bianco
non vuol più dire
carta, penna e calamaio
ma significa scrivere a macchina
e la macchina per scrivere di tutti
è la portatile.
Metter nero su bianco
metter i punti su gli i
vuol dire avere in casa la portatile
che in sé equilibra il massimo
di servizi col minimo
di dimensioni, di peso e di prezzo.
E si chiama col nome che dichiara
insieme con la sua destinazione
la qualità della sua origine:
Lettera 22

Olivetti Lettera 22

Olivetti Lettera 22

Prezzo lire 42.000 + I.G.E.

Rivolgetevi ai negozi Olivetti e a quelli di macchine per ufficio, elettrodomestici e cartolerie che espongono la Lettera 22, oppure, inviando l'importo, direttamente a Olivetti - D.M.P., via Clerici 4, Milano.

Film usciti a Roma dal 1.-VII al 31-VIII-62

a cura di ROBERTO CHITI

Accadde in Atene - v. *It Happens in Athens.*
A due passi dal confine.
Agente confidenziale - v. *Confidential Agent* (riedizione).
Alla fiera per un marito - v. *State Fair.*
Alle frontiere del Far West - v. *Doc Holliday - Geronimo - Crazy Horse.*
All'inferno e ritorno - v. *To Hell and Back* (riedizione).
All'ombra del patibolo - v. *Run for Cover* (riedizione).
Alto tradimento - v. *Conspirator* (riedizione).
Ammutinati di Samar, Gli - v. *Samar.*
Amori di Carmen, Gli - v. *The Loves of Carmen* (riedizione).
Anche i boia muoiono - v. *Hangmen Also Die* (riedizione).
Appuntamento in Riviera.
Appuntamento per uccidere, Un - v. *Horace '62.*
Area B-2: Attacco! - *Armored Command.*
Artigli invisibili del Dr. Mabuse, Gli - v. *Die Unsichtbaren Krallen des Dr. Mabuse.*
Assassino si chiama Pompeo, L'.
Avventurieri, Gli - v. *Dodge City* (riedizione).
Avventuriero dei due mondi, L' - v. *Sonatas.*
Battaglia dei sessi, La - v. *The Battle of the Sexes.*
Canzoni di ieri, canzoni di oggi, canzoni di domani (riedizione).
Capitan Uragano - v. *Bomben auf Monte Carlo.*
Casablanca - v. *Casablanca* (riedizione).
Città che scotta, La - v. *The FBI Girl* (riedizione).
Col ferro e col fuoco.
Crociera delle tigri, La - v. *La traversée rayée.*
Cronache del '22.
Cronache di un convento - v. *The Reluctant Saint.*
Delfino verde, Il - *The Green Dolphin Street* (riedizione).
Destinazione Tokio - v. *Destination Tokyo* (riedizione).
Diavolo uccide così, Il - v. *Am Tag als der Regen Kam.*
Diciotteni al sole.
Dieci italiani per un tedesco.
Dies irae - v. *Vedrens Dag* (riedizione).
Disperata notte, La - v. *The Long Night* (riedizione).
Dodici pistole del West, Le - v. *Plunderers of Painted Flats.*
Dominatore dei sette mari, Il.
Donne verso l'ignoto - v. *Westward the Women* (riedizione).
Due della legione, I.
Due mariti per volta - v. *A Pair of Briefs.*
...E la terra prese fuoco - v. *The Day the Earth Caught Fire.*
Eroi del doppio gioco, Gli.
Eva, confidenze di una minorenne - v. *Die Halbzarte.*
Famiglia assassina di Ma' Barker, La - v. *Ma Barker's Killer Brood.*
Fantasma maledetto, Il - v. *Die Seltsame Gräfin.*
Fascino criminale - v. *Les pépées font la loi* (riedizione).
Febbre di rivolta - v. *Le goût de la violence.*
Figlia del serpente, La - v. *The Snake Woman.*
Figlio del Capitan Blood, Il.
Figlio dello sceicco, Il.
Figlio di Spartacus, Il.
Fonte meravigliosa, La - v. *The Fountainhead* (riedizione).
Fra' Diavolo - v. *The Devil's Brother* (riedizione).
Fratelli di Jess il bandito, I - v. *The Younger Brothers* (riedizione).
Fucilieri del Bengala, I - v. *Bengal Brigade* (riedizione).
Furia bianca - v. *The Naked Jungle* (riedizione).
Furia nera - v. *Black Horse Canyon.*
Furto su misura - v. *The Happy Thieves.*

Gabinetto del dr. Caligari, Il - v. *The Cabinet of Dr. Caligari.*
Gang del Mambo Bar, La - v. *Mädchen für die Mambo-Bar.*
Gangsters di Piccadilly, I - v. *Never Let Go.*
Generale Quantrill, Il - v. *Dark Command* (riedizione).
Geronimo! - v. *Geronimo.*
Gioventù di notte.
Giumenta verde, La - v. *La jument verte.*
Giungla d'asfalto - v. *The Asphalt Jungle* (riedizione).
Giustiziere dei mari, Il.
Gordon il pirata nero.
Grande conquista, La - v. *Tycoon* (riedizione).
Grande gaucho, Il - v. *Way of a Gaucho* (riedizione).
Grandi fuorilegge del West, I - v. *Billy the Kid - John Wesley Hardin - Frank and Jesse James.*
Impero del crimine, L' - v. *Guns Don't Argue.*
Intraprendente signor Dick, L' - v. *The Bachelor and the Bobby-Soxer* (riedizione).
Intrepidi, Gli - v. *Estampida.*
Jerry il gangster - v. *Citade ameaçada.*
Kamikaze Attack! - v. *At! Tokubetsu Kogekitai.*
Kentuckiano, Il - v. *The Kentuckian* (riedizione).
Lasciapassare per il morto.
Laggenda di Robin Hood, La - v. *The Adventures of Robin Hood* (riedizione).
Leon Morin prete - v. *Léon Morin prêtre.*
Lotte di giganti - v. *Lucha libre.*
Maciste all'inferno.
Marco Polo.
Maschera di porpora, La - v. *The Purple Mask* (riedizione).
Meraviglie di Aladino, Le.
Mille donne e un caporale - v. *The Sergeant Was a Lady.*
Mistero del signor Cooper, Il - v. *A Matter of Who.*
Momento selvaggio - v. *Something Wild.*
Mondo sexy di notte.
Morte cavalca a Rio Bravo, La - v. *The Deadly Companions.*
Mostro di sangue, Il - v. *The Tingler.*
Nefertite, regina del Nilo.
Nel paese delle meraviglie - v. *Babes in Toyland* (riedizione).
Nel tempio degli uomini talpa - v. *The Mole People.*
Non sparate alle bionde! - v. *Touchez pas aux blondes.*
No pasaran! - v. *La fête espagnole.*
Normanni, I.
Notte del peccato, La - v. *Léviathan*
Notte d'inferno - v. *Liebling der Götter.*
Notte e il desiderio, La - v. *Le démon de minuit.*
Notte senza fine - v. *Pursued* (riedizione).
Obsession - Storia di un delitto - v. *En vôtre âme et conscience.*
Ombra del dubbio, L' - v. *Shadow of Doubt* (riedizione).
Ombra della vendetta, L' - v. *The Crimebusters.*
Passaporto falso - v. *Ça va être ta fête...*
Peccati d'estate.
Piacere della disonestà, Il - v. *Topaze.*
Pianura rossa - v. *The Purple Plain* (riedizione).
Piena luce sull'assassino - v. *Plein feux sur l'assassin.*
Pirati di Tortuga, I - v. *The Pirates of Tortuga.*
Ponti di Toko-Ri, I - v. *The Bridges of Toko-Ri* (riedizione).
Ponzio Pilato.
Postino suona sempre dieci volte, Il - v. *Postman's Knock.*
Prigioniere dell'Isola del Diavolo, Le.
Quattro monaci, I.
Ragazza dal bikini rosa, La - v. *September Storm.*
Rapsodia - v. *Rhapsody* (riedizione).
Risveglio dell'istinto, Il - v. *Les regates de San Francisco.*
Rivale di mia moglie, La - v. *Geneviève* (riedizione).
Rossa, La - v. *Die Rote.*
Scotland Yard in ascolto - v. *Information Received.*
Sesso e alcool - v. *Les scélérats.*
Sette donne dall'inferno - v. *Seven Women from Hell.*
Sette spose per sette fratelli - v. *Seven Brides for Seven Brothers* (riedizione).
Sabrina - v. *Sabrina* (riedizione).
Sbafatori, Gli - v. *Les piques-assiette.*
Sceriffo è solo, Lo - v. *Frontier Gun.*
Sceriffo implacabile, Lo - v. *Five Bold Women.*
Sceriffo scalzo, Lo - v. *Follow That Dream.*
Scotland Yard in ascolto - v. *Information Received.*
Sesso e alcool - v. *Les scélérats.*
Sette donne all'inferno - v. *Seven Women from Hell.*
Sette spose per sette fratelli - v. *Seven Brides for Seven Brothers* (riedizione).
Sfida nella città dell'oro - v. *Heisses Land.*
Sfida nell'Alta Sierra - v. *Ride the High Country.*
Sgarro, Lo.
Signora omicidi, La - v. *The Ladykillers* (riedizione).

Solo contro i gangsters - v. *Gang War*.
Sparvieri dello Stretto, Gli - v. *Sea Devils* (riedizione).
Spia in nero, La - v. *The Cat Burglar*.
Squilli al tramonto - v. *Bugles in the Afternoon* (riedizione).
SS contro le spie - v. *X 25 annonce*.
Stella di David, La - v. *Sterne*.
Strada, La (riedizione).
Strana domenica, Una - v. *Un drôle de dimanche*.
Suggestione - v. *The Saxon Charm*.
Tarzan e la fontana magica - v. *Tarzan and Magic Fountain* (riedizione).
Terrore a Shanghai - v. *The Shanghai Story*
Tradotta, La - v. *Der Transport*. (riedizione).
Terrore delle Montagne Rocciose, Il - v. *The Siege at Red River*.
Tesoro segreto di Cleopatra, Il - v. *Flight of the Lost Balloon*.
Tirate sul pianista - v. *Tirez sur le pianiste*.
Totò a colori (riedizione).
Tre nemici, I.
Tribunale senza magistrati - v. *The World Was His Jury*.
Tua bocca brucia, La - v. *Don't Bother to Knock* (riedizione).
Ultima sparatoria, L' - v. *Badlands of Montana*.
Una come quelle - v. *...Und Sowas Nennt sich Leben*.
Uomini violenti - v. *The Violent Men* (riedizione).
Uomo dal vestito grigio, L' - v. *The Man in the Grey Flannel Suit* (riedizione).
Urlo della battaglia, L' - v. *Merrill's Marauders*.
Vendetta del ragno nero, La - v. *The Spider*.
Vedicatore dell'Arizona, Il - v. *Gun the Man Down*.
Venere selvaggia - v. *Siega verde*.
Viaggio al 7^0 pianeta - v. *Journey to the Seventh Planet*.
Vita di Adolfo Hitler, La - v. *Das Leben von Adolf Hitler*.
Vita intima di Adamo ed Eva, La - v. *The Private Lives of Adam and Eve*.
Voglio essere tua - v. *My Forbidden Past* (riedizione).
Wagonmaster - v. *Wagonmaster* (riedizione).
Whisky a mezzogiorno.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali, *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
I giudizi sono stati redatti da Ernesto G. Laura.

A DUE PASSI DAL CONFINE — **r.**: Gianni Vernuccio - **s.** e **sc.**: G. Vernuccio, Enzo Ferrari - **f.**: Remo Benvenuti Grisanti - **m.**: Franco Cerri - **scg.**: Francesco De Stefano - **mo.**: G. Vernuccio - **int.**: Ombretta Colli, Salvatore Moscatt, Giancarlo Fantini, Jeanine Falconi, Camillo Milli, Walter Pozzi, Sandro Pizzorro, Elena Borgo, Dante Feldman, Noemi Pellini, Paolo Leoni, Donatella Gemmò, Toni Bellami - **p.**: G. Vernuccio e Nino Negri per la Vernuccio Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

AM TAG ALS DER REGEN KAM (Il diavolo uccide così) — **r.**: Gerd Oswald - **s.** e **sc.**: Heinz Oskar Wuttig, Gerd Oswald - **f.**: Karl Löb - **m.**: Martin Böttcher - **scg.**: Paul Markwitz, Hans Jürgen Kiebach - **mo.**: Brigitte Fredersdorf - **int.**: Mario Adorf, Gert Fröbe, Christian Wolff, Corny Collins, Elke Sommer, Claus Wilcke, Wolf Richards, Gerd Günter-Hoffmann, Ernst Jacobi, Uwe Gauditz, Erich Dunskus, Horst Neumann, Arno Pâulsen, Herbert Weissbach, Hans Zesch-Ballot - **p.**: Alfa - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: regionale.

APPUNTAMENTO IN RIVIERA — **r.**: Mario Mattoli - **s.** e **sc.**: Vittorio Metz e Roberto Gianviti - **f.** (Eastmancolor): Marco Scarpelli - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Arrigo Equini - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Tony Renis (Tony), Graziella Granata (Laura), Piero Mazzarella (Cazzaniga), Mina (Mina), Pietro Tordi (avvocato), Santo Versace (Carlo), Giulio Girola (Bassi), Maria Letizia Gazzoni (Maria Letizia, sorella di Laura), Leo Gavero (Ruggeri), Francesco Mulé (Marigoni), Enrico Ardizzone (padre di Laura e di Maria Letizia),

Anna Garatti (Arianna Bassi), Toni Ucci (Giacomo), Armando Migliari (professore), Midori Fukani (giapponesina), Domenico Palmara (ing. De Marchi), Joe Sentieri, Geronimo (fratello di Mina), Milva, Arturo Testa, Claudio Villa, Lia Zoppelli (giornalista) - **p.**: Serena Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Cineriz.

ARMORED COMMAND (Area B-2: Attacco!) — r.: Byron Haskin - **s.** e **sc.**: Ron W. Alcorn - **f.**: Ernest Haller - **m.**: Bert Grund - **scg.**: Hans Berthel - **e. s.**: Augie Lohman - **mo.**: Walter Hannemann - **int.**: Howard Keel (col. Devlin), Tina Louise (Alexandra Bastegar), Warner Anderson (ten. col. Wilson), Earl Holliman (serg. Mike), Carleton Young (capit. Macklin), Burt Reynolds (Skee), James Dobson (Arab), Marty Ingels (Pinhead), Clem Harvey (Tex), Maurice Marsac (Jean Robert), Thomas A. Ryan (il Maggiore), Peter Capell (il Generale), Charles Nolton (cap. Swain) - **p.**: Ron W. Alcorn per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Lux.

ASSASSINO SI CHIAMA POMPEO, L' — r.: Marino Girolami - **s.** e **sc.**: Carpi e Dipas - **f.**: Mario Fioretti - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Enrico Tovaglieri - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Gino Bramieri (Pompeo), Valeria Fabrizi (Lange), Enio Girolami (Carlo), Tino Scotti (psicanalista), Gina Rovere (Clara), Ernesto Calindri (commissario De Santis), Ave Ninchi (portinaia), Gisella Sofio (moglie del commissario), Lucio Flauto (brigadiere), Mario De Simone (Fabrizio), Nuto Navarrini (commissario Morghetti), Elio Iotta (magg. De Berardo), Riccardo Billi, Silvia Bonari, Katia Borchers - **p.**: Castello Film / Cinematografica Lombarda S.A. - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: UNIDIS.

AT! TOKUBETSU KOGEKITAI (Kamikaze Attack!) — r.: Yoshio Inouye - **s.** e **sc.**: Kimiyuki Hasegawa - **f.** (Daieiscope): Toru Omori - **int.**: Kojiro Hongo, Keiji Noguchi, Gen Mitamura, Hitomi Nozoe, Taeko Yoshino, Kazuko Miyakawa - **p.**: Kazuyoshi Takeda per la Daiei - **o.**: Giappone, 1960 - **d.**: Globe.

BADLANDS OF MONTANA (L'ultima sparatoria) — r., s. e **sc.**: Daniel B. Ullman - **f.** (Regalscope): Frederick Gately - **m.**: Irvin Gertz - **scg.**: David Milton - **mo.**: Neil Brunnenkant - **int.**: Rex Reason, Margia Dean, Beverly Garland, Keith Larsen, Emile Meyer, Russ Bender, Robert Cunningham, Ralph Peters, Lee Tung Foo, Stanley Farrar, Rankin Mansfield, William Phipps, John Pickard, Paul Newlan, John Lomma, Jack Kruschen, Elena Da Vinci, George Taylor, William Forester, Larry Blake, Ralph Sanford, William Tanner, Roydon Clark, Helen Jay - **p.**: D.B. Ullman per la Regal Production - **o.**: U.S.A., 1957 - d.: regionale.

BATTLE OF THE SEXES, The (La battaglia dei sessi) — r.: Charles Crichton - **s.**: da « The Catbird Seat » di James Thurber - **sc.**: Monja Danischewsky - **f.**: Freddie Francis - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Edward Carrick - **mo.**: Seth Holt - **int.**: Peter Sellers (Martin), Constance Cummings (Angela Barrows), Robert Morley (Robert MacPherson), Jameson Clark (Andrew Darling), Moultrie Kelsall (Graham), Alex Mackenzie (Robertson), Roddy McMillan (Cacleod), Donald Pleasence (Irwin Hoffman), Ernest Thesiger (il vecchio MacPherson), Michael Goodliffe (detective), William Mervyn (amico del detective), Norman Macowan (Jock Munro), Patricia Hayes (Jeannie MacDougall), Noel Howlett (mister White), Abe Barker (mister Meekie), Gordon Phillott (mister Munson), James Gibson (guardia notturna), Macdonald Parke, Eric Woodburn, Donald Bisset - **p.**: Monja Danischewsky per la Prometheus - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: regionale.

Non si ritrova molto dello scintillio di James Thurber — il delizioso umorista americano a cui si deve The Secret Life of Walter Mitty *da cui McLeod trasse il miglior film di Danny Kaye — in questa modesta versione di « The Catbird Seat » operata da Crichton. E' il contrasto, vecchiotto, fra manie innovatrici degli americani e senso conservatore degli inglesi (anzi: addirittura scozzesi), condito con un pizzico di femminismo, dato che lo zio Sam è simboleggiato da una moderna esperta di « human relations » che riduce in schiavitù un anziano tradizionalissimo uomo d'affari di Edimburgo. La commedia si trascina stanca e prevedibile, pur con qualche discreta trovata. Unico pregio rimane l'inter-*

pretazione di Peter Sellers, nei panni d'un sornicne impiegato dalla faccia qualunque che con metodo « smonta » la ventata modernista e riporta tutto al grigiore secolare; un'interpretazione di cesello, che conferma la grande stoffa dell'attore. (*E.G.L.*)

Vedere anche giudizio di G.C. Castello a pag. 73 *del n.* 3-4, *marzo-aprile* 1960 (*Festival di Mar del Plata,* 1960).

BILLY THE KID - JOHN WESLEY HARDIN - FRANK AND JESSE JAMES (I grandi fuorilegge del West) — r.: William Witney - **s.**: dalle memorie dello sceriffo Matt Clark - **sc.**: Milton M. Raison e Maurice Bragel - **f.**: Ellis « Bud » Thackery - **scg.**: Frank Arrigo - **mo.**: Irving Schoenberg, Cliff Bell - **int.**: Jim Davis (Matt Clark), Mary Castle (Frank Gibson), Richard Webb (John Wesley Hardin), Richard Jaeckel (Billy the Kid), Lee Van Cleef (Jesse James), Howard J. Negley (Pat Garret), Richard Travis, Tyler Mac-Duff (Frank James), Robert Karnes (Bob Ford), Robert Henry, John Eldredge, Alex Montoja, Rand Brooks, Paul Keast, Duanne Thorsen, Frank Dae, Fred Coby, Abel Fernandez - **p.**: Herbert Yates e Edward J. White per la Republic - **o.**: U.S.A. - **d.**: Globe. [Sono tre telefilm uniti insieme].

BLACK HORSE CANYON (Furia nera) — r.: Jesse Hibbs - **s.**: Les Savage jr. - **sc.**: Geoffrey Homes - **f.** (Technicolor): George Robinson - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Bernard Herzbrun, Robert Clatworthy - **mo.**: Frank Gross - **int.**: Joel McCrea (Rock), Mari Blanchard (Aldis Spain), Race Gentry (Ti), Murvyn Vye (Jennings), Irving Bacon (Doc Spain), Ewing Mitchell (sceriffo Whitney), John Pickard (Duke), Pilar Del Rey (Juanita), William J. Williams - **p.**: John W. Rogers per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: Universal.

BOMBEN AUF MONTE CARLO (Capitan Uragano) — r.: Georg Jacoby - **s.** e **sc.**: Frederick Stephani, Will Berthold, Hans Wilhelm, Werner Jacobs - **f.** (Stereorama, Eastmancolor): Michel Kelber, Roger Hubert, Werner Krien, Ernst W. Kalinke, Gerhard Krüger, Sepp Ketterer - **m.**: Werner Richard Heymann, Willy Mattes - **scg.**: Ernst H. Albrecht, Hans Auffenberg - **mo.**: Liese-lotte Schumacher - **int.**: Eddie Constantine, Marion Michael, Gunter Phillipp, Barbara Laage, Denise Grey, Henri Cogan, Gunnar Möller, Dominique Wilms, Albert Préjean, Viktor De Kowa, Maria Vincent - **p.**: Alfred Bittins per l'Arca Film - **o.**: Germania Occidentale, 1959-60 - **d.**: regionale.

CABINET OF DR. CALIGARI, The (Il gabinetto del dr. Caligari) — r.: Roger Kay - **s.** e **sc.**: Robert Bloch ispirato dal film omonimo tedesco di Robert Wiene (1919) su soggetto di Carl Mayer e Hans Janowitz - **f.** (Cinemascope): John Russell - **m.**: Gerald Fried - **scg.**: Serge Krizman - **arred.**: Howard Bristol - **mo.**: Archie Marshek - **int.**: Dan O'Herlihy (Caligari/Paul), Glynis Johns (Jane Lindstrom), Dick Davalos (Mark), Lawrence Dobkin (David), Constance Ford (Christine), J. Pat O'Malley (Martin), Vicki Trickett (Jeanie), Doreen Lang (Vivian), Estelle Winwood (Ruth), Charles Fredericks (Bob) - **p.**: Roger Kay per la 20th Century-Fox - Robert L. Lippert - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Fox.

A prima vista, tra il film di Roger Kay e il « classico » di Wiene c'è in comune solo il titolo ed il nome della protagonista, Jane. Ma a ripensarci ci si avvede che Kay, uno psicologo al suo esordio cinematografico, ha tentato una riscrittura del film tedesco in chiave diversa, attenendosi non tanto ai fatti quanto alla trovata fondamentale che, in Wiene, vi sottostava. Nel film tedesco, l'immaginazione di un pazzo creava un universo fantastico, incubico (e di qui le scenografie espressionisticamente deformate), dominato dalla follia omicida d'un démone, il subdolo « stregone » Caligari, che egli identificava, nella sua fantasia malata, col direttore del manicomio, e quindi col suo « persecutore ». Senonché tutto ciò non era esplicito e la irrealtà del punto di vista, la pazzia visionaria del protagonista apparivano solo alla fine, quando ci si svelava che il giovane era un alienato. E' vero che i soggettisti Mayer e Janowitz non avevano pensato ad una « chiave » così semplice e che il loro soggetto era carico di significati realisti — di psicologia collettiva del popolo tedesco — assai sinistri, come ha messo in luce, nel suo famoso libro,

Siegfried Kracauer; ma è altrettanto vero che alla semplice « chiave » della pazzia, del sogno, ridusse ogni significato il regista Robert Wiene. Alla linea Wiene, più che a quella — più valida ma anche più condizionata da un'epoca — di Mayer e Janowitz, si è tenuto Kay che ha sostituito all'espressionismo, e cioè ad uno sviluppo figurativo del tema, la psicanalisi, poggiando su uno sviluppo narrativo, in cui ogni battuta, ogni inquadratura è derivata da una scientificamente corretta esposizione di un caso clinico, sia pure con la trovata spettacolare di spiegarcelo alla fine. Caligari è un moderno « stregone », il direttore d'una misteriosa clinica, che perseguita, come in Wiene, Jane e la rapisce (anche se manca il « mostro » Cesare). Il nuovo Caligari, *dunque, va iscritto nel novero dei numerosi film hollywoodiani che, da* Spellbound *(Io ti salverò) a* Psycho *(Psyco), hanno volgarizzato la psicanalisi mettendo in luce le possibilità spettacolari di casi medici con essa spiegati e curati; ma è questo anche il limite d'un'opera minore, di discreta artigianale fattura, che porta un titolo illustre senza ripetere, dell'originale, la profonda suggestione. (E.G.L.)*

CAT BURGLAR, The (La spia in nero) — **r.**: William Witney - **s.** e **sc.**: Leo Gordon - **f.**: Taylor Byars - **m.**: Buddy Bregman - **scg.**: Daniel Haller - **mo.**: Mort Tubor - **int.**: Jack Hogan (Jack Coley), June Kenney (Nan Baker), John Baer (Alan Sheridan), Gregg Palmer (Reed Taylor), Will White (Leo Joseph), Gene Roth (Pete), Bruno De Sota (Muskle), Billie Bird (signora Prattle), Tommy Ivo (Willie), Hal Torey (Regan) - **p.**: Gene Corman per la Harvard Film Production - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Dear Film.

ÇA VA ETRE TA FETE... (Passaporto falso) — **r.**: Pierre Montazel - **s.**: Clarence Weff - **sc.**: P. Montazel - **f.**: Michel Kelber - **m.**: Hubert Rostaing - **scg.**: Eugene Roman - **mo.**: Raymond Lamy - **int.**: Eddie Constantine (John Jarvis), Barbara Laage (giornalista), Stephan Schnabel (Agop Bagrarian), Jean-Pierre Zola (capo degli spioni), Claude Cerval, Saro Urzi, Norma Burgo, Clarence Weff - **p.**: Générale Européenne de Films - Unidex - Chaillot Films - Contact Organisation - Belmont Films / Federale International Film - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: Olympic (regionale).

CIDADE AMEAÇADA (Jerry il gangster) — **r.**: Max Alexander - **s.** e **sc.**: Alinor Azevedo - **f.**: Tony Rabatoni - **m.**: Gabriel Migliore - **scg.**: Pierino Mascenzi - **int.**: Jeff Brady, Carol Yarmis, Bart Barnes, Helen Lewis, Bill Coleman - **p.**: Inco Ltd. - **o.**: Brasile, 1960 - **d.**: Filmar. (Edizione americana del film di Roberto Farias presentato al Festival di Cannes 1960).

Vedere giudizio di E.G. Laura a pag. 39 *e dati dell'edizione originale a pag.* 41 *del n.* 5-6, *maggio-giugno* 1960.

COL FERRO E COL FUOCO — **r.**: Fernando Cerchio - **r. II unità**: Sergio Bergonzelli - **s.**: dal romanzo di Henryk Sienkiewicz - **sc.**: Ugo Liberatore, George St. George - **f.** (Euroscope, Eeastmancolor): Pier Ludovico Pavoni, Angelo Lotti - **m.**: Giovanni Fusco, Francesco De Masi - **scg.**: Arrigo Equini - **c.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Jeanne Crain (Elena), Pierre Brice (Jan), John Drew Barrymore (Bohum), Elena Zareschi (la principessa), Akim Tamiroff (Zagloba), Raoul Grassilli (Basilio), Bruno Nessi (Longhin), Eleonora Vargas (Horpina), Gabriella Andreini (Anussia), Nerio Bernardi (Geremia), Gordon Mitchell (Ulrich), Nando Angelini, Alberto Stefanini, Milena Vukotic, Marcello Selmi, Alberto Marescalchi, Alberto Archetti - **p.**: Europa Cinemat./C.F.F.P. - **o.**: Italia-Francia, 1962 - **d.**: Euro.

CRIMEBUSTERS, The (L'ombra della vendetta) — **r.**: Boris Sagal - **s.** e **sc.**: Paul Monash e Wallace Ware **f.**: William W. Spencer - **m.**: Jerrald Goldsmith - **scg.**: George W. Davis e Leroy Coleman - **mo.**: John Sheets, Ira Heymann, John Dahlgreen - **int.**: Mark Richman (Nicholas Cain), Martin Gabel (George Vincent), Phillip Pine (Phil Krajac), Carol Rossen (Stella), Gavin McLeod (Harry Deiner), Philip Ober (Herman Hauzner), Gloria Talbott (Bobbie), Judson Pratt (Leonard Mead), John Duke (Hood), John Beradino (Al Krajac), Robert Karnes (John Herlie), Bern Hoffman (Lester Cook), Bruce Dern (Joe Krajac), Stephanie Monash (Barbara), Ted de Corsia (Chris Narleski) - **p.**: Charles Russell e Arthur H. Singer per la Vanadas/M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: M.G.M.

CRIME NE PAIE PAS, Le (Il delitto non paga) — **r.**: Gérard Oury - **s.** e **sc.**: Paul Gordeaux, G. Oury, Jean-Charles Tachella, dai « fumetti » di P. Gordeaux pubblicati da « France Soir » - **adatt.** e **d.**: Jean Aurenche, Pierre Bost, Henri Jeanson, René Wheeler, Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Jacques Sigurd, Fréderic Dard - **f.** (Dyaliscope): Christian Matras - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Georges Wakhevitch - **c.**: G. Wakhevitch - **mo.**: Raymond Lamy — 1º epis.: « **Le masque** »: **int.**: Edwige Feuillère (la duchessa Lucrezia), Gabriele Ferzetti (il Cavalier Giraldi), Rosanna Schiaffino (Francesca), Gino Cervi (l'inquisitore); 2º epis.: « **L'affaire Hugues** o **La toile d'araignée** »: **int.**: Michèle Morgan (Jeanne Hugues), Renaud Mary (monsieur Lenormand), Marguerite Jamois (madame Lenormand), Jean Servais (Vaughan); 3º epis.: « **L'affaire Fenayrou** »: **int.**: Annie Girardot (Gabrielle Fenayrou), Pierre Brasseur (Martin Fenayrou), Christian Marquand (Louis Aubert), Paul Guers (dott. Mathieu); 4º epis.: « **L'homme de l'avenue** »: **int.**: Danielle Darrieux (Lucienne Marsais), Richard Todd (colonn. Roberts), Raymond Loyer (Pierre Marsais), Perette Pradier (Hélène). Altri interpreti: Rina Morelli, Serge Lifar, Philippe Noiret, Clade Cerval, Marie Daems, Louis de Funès, Frank Villard - **p.**: Transworld Production / Cosmos Film - **o.**: Francia-Italia, 1962 - **d.**: Olympic (regionale).

CRONACHE DEL '22 — 1º episodio: **Giorno di paga** — **r.**: Guidarino Guidi - **int.**: Adriana Asti, Paolo Poli, Enzo Cerusico, Franco Giardini, Linda De Felice - 2º epis.: **Spedizione punitiva** — **r.**: Moraldo Rossi - **int.**: Cosetta Greco, Walter Santesso, Carlo Alighiero, Tiziano Cortini - 3º epis.: **Lo squadrista** — **r.**: Beppe Orlandini - int.: Didi Perego, Francesco Mulé, Giustino Durano, Rosanna Cristiani - 4º epis.: **La nuova legge** — **r.**: Francesco Cinieri - **int.**: Andrea Checchi, Graziella Galvani, Alan Elledge, Franco Ciucchini, Noel Sheldon - 5º epis.: **Incontro al mare** — **r.**: Stefano Ubezio - **s.** e **sc.**: S. Ubezio, Franco Interlenghi - **f.**: Tony Secchi - **m.**: Fiorello Carpi - **int.**: Franco Interlenghi, Paola Pitagora, Alberto Sorrentino, Sante Monachesi - gli episodi sono uniti tra loro dalla **Ballata del '22** cantata da Laura Betti su testo di Dario Fo - **p.**: Ferdinando Anselmetti per la Nord Industrial Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

DAY THE EARTH CAUGHT FIRE, The (... e la terra prese fuoco) — **r.**: Val Guest - **s.** e **sc.**: Wolf Mankowitz, Val Guest - **f.** (Dyaliscope): Harry Waxman - **m.**: Stanley Black - **e.f.s.**: Les Bowie - **scg.**: Tony Masters - **mo.**: Bill Lenny - **int.**: Edward Judd (Peter Stenning), Janet Munro (Jeannie), Leo McKern (Bill Maguire), Michael Goodliffe (capo redattore notturno del giornale), Bernard Braden (capo cronista), Reginald Beckwith (Harry), Gene Anderson (May), Arthur Christiansen (direttore del giornale), Austin Trevor (sir John Kelly), Renée Asherson (Angela), Edward Underdown (Sanderson), Ian Ellis (Michael), Jane Aird (Nanny), Robin Hawdon (Ronnie), Peter Butterworth (vice direttore), Charles (redattore esteri), John Barron, Geoffrey Chater - **p.**: Val Guest e Frank Sherwin Green per la Melina - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: D. De Laurentiis.

DEADLY COMPANIONS, The (La morte cavalca a Rio Bravo) — **r.**: Sam Peckinpah.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

DÉMON DE MINUIT, Le (La notte e il desiderio) — **r.**: Marc Allégret e Charles Gerard - **s.**: Serge Friedman - **sc.**: Bernard Revon - **adatt.**: M. Allégret, Pascal Jardin - **f.**: Gilbert Sarthre - **m.**: Jean Wiener - **scg.**: Paul Moreau - **mo.**: Suzanne de Troye - **int.**: Charles Boyer (Pierre Guèrande), Pascale Petit (Danièle), Maria Mauban (Catherine Bazin), Charles Belmont (Claude Guèrande), Berthe Granval (Sophie Guèrande) - **p.**: Unimex-G.E.F. - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: Dear Film.

DICIOTTENNI AL SOLE — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.** e **sc.**: Franco Castellano e Giuseppe Moccia (Pipolo) - **f.** (Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Aurelio Crugnola - **mo.**: Gisa Radicchi-Levi

- **int.**: Catherine Spaak (Nicole Molinò), Gianni Garko (Nicola Molino), Spiros Focas (Nanni), Fabrizio Capucci (Massimo), Giampiero Littera (Carlo), Stelvio Rosi (Giorgio), Oliviero Prunas (Bruno), Luisa Mattioli (Vania), Lisa Gastoni (Franca), F. Giacobini (commiss. polizia), Gabriele Antonini (Lello), Eleonora Morana (Maggie), Loris Bazzocchi (Gino), Margrete Robsahm, Paolo De Belli, Mario Breda, Ignazio Leone, Annamaria Ubaldi, Paola Del Bosco, Bruna Mori, Lars Bloch - **p.**: D.D.L. - Broggi-Libassi - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

DIECI ITALIANI PER UN TEDESCO — r.: Filippo Ratti - **s.**: Vincenzo Petti, Luigi Angelo - **sc.**: L. Angelo, F. Ratti, V. Petti - **f.**: Aldo Greci - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Elio Balletti - **c.**: Adriana Spadaro - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Gino Cervi, Cristina Gajoni, Carlo D'Angelo, Ivo Garrani, Andrea Checchi, Sergio Fantoni, Edgardo Biagetti, Alfredo Varelli, Emma Baron, Anita Todesco, Loris Gizzi, Nino Pavese, Nino Nini, Gloria Milland, Louis Goetz - **p.**: Vincenzo Petti per la Polaris Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Atlantis Film.

DOC HOLLIDAY - GERONIMO - CRAZY HORSE (Alle frontiere del Far West) - telefilm — **r.**: William Witney - **s.**: dalle memorie dello sceriffo Matt Clark - **sc.**: Maurice Tom Bragel - **f.**: Ellis «Budd» Thackery - **scg.**: Frank Arrigo - **mo.**: Tony Martinelli **int.**: Jim Davis (Matt Clark), Mary Castle (Frank Gibson), Chief Yowlachie (Geronimo), George Keymas (Cavallo Pazzo), Kim Spalding (Doc Holliday), Marsh Shayne, Pat Hogan, Brett King, Emile Meyer, Frank Richards, James Craven, George Eldredge, Chubby Johnson, John Holland - **p.**: Herbert Yates e Edward J. White per la Republic - **o.**: U.S.A. - **d.**: Globe.

DOMINATORE DEI SETTE MARI, Il — r.: Primo Zeglio - **supervisione**: Rudolph Maté - **s.**: Filippo Sanjust - **sc.**: F. Sanjust, Sabatino Ciuffini, George St. George, Lindlay Galloway - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Giulio Gianini - **m.**: Franco Mannino - **c.**: F. Sanjust - **scg.**: Nicola Cantatore - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Rod Taylor (sir Francis Drake), Hedy Vessel (Arabella), Esmeralda Ruspoli (Maria Stuarda), Mario Girotti (Anthony Babington), Keith Mitchell (Malcolm Marsh), Gianni Cajafa (don Bernardino da Mendoza), Arturo Dominici (Moore), Jacopo Tecchio (Garcia), Marco Guglielmi (Fletcher), Irene Worth (regina Elisabetta), Luciano Melani (Winter), Giulio Bosetti, Rosella D'Aquino, Umberto Raho, Aldo Bufi-Landi - **p.**: Paolo Moffa per la Adelphia Comp. Cinemat. - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Titanus.

DROLE DE DIMANCHE, Un (Una strana domenica) — r.: Marc Allégret - **s.**: Serge de Boissac - **sc.**: S. de Boissac, Pascal Jardin, Jean Marsan - **f.**: Jacques Natteau - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Maurice Colasson - **mo.**: Suzanne De Troeye - **int.**: Danielle Darrieux (Catherine Brévent), Bourvil (Jean Brévent), Roger Hanin (Sartori), Arletty, Cathia Caro, Jean-Paul Belmondo, Jean Wall, Jean Lefebvre, Fernand Sardou, Jean Ozenne - **p.**: Jean-Jacques Vital - C.C.F.C. - U.D.I.F. - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Rome.

DUE DELLA LEGIONE, I — r.: Lucio Fulci - **s.**: Antonio Leonviola, Roborto Montero - **sc.**: A. Leonviola, R. Montero, Dino Di Palma, Antonio Marrosu, Giancarlo Del Re, Lucio Fulci, Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.**: Alfio Contini - **m.**: Luis Enriquez - **scg.**: Franco Mancini - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Franco Franchi (Franco Cocuzza), Ciccio Ingrassia (Ciccio Fisichella), Rosalba Neri, Alighiero Noschese, Maria Teresa Vianello, Aldo Giuffré, Aldo Bufi-Landi, Nino Terzo, Cesare Polacco, Jo Garsò, Gianni Rizzo, Carlo Lombardi, Rosario Borelli, Gianni Crosio, Aldo Dini - **p.**: Ultra Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Titanus.

EN VOTRE AME ET CONSCIENCE (Obsession - Storia di un delitto) — r., s. e **sc.**: Roger Saltel - **f.**: Claude Lecomte - **m.**: Daniel White - **scg.**: J.-P. Coutan-Laboureur e Jacques-M. Awart - **mo.**: Jacques Mavel - **int.**: Serge Sauvion (Richard Lambach), Magali de Vendeuil (Dany Cassel), Paul Frankeur (Cassel), Gilbert Gil, Jean-François Rémi, Philippe Dumat, Dominique Dali,

Doudou Babet, Jacques Mareuil, Jacques Landier, Jacques Torrens - **p.**: Elysée Film-A.T.A.C. - **d.**: regionale.

EROI DEL DOPPIO GIOCO, Gli — **r.**: Camillo Mastrocinque - **s.**: Fulvio Palmieri - **sc.**: F. Palmieri, Gino De Santis - **f.**: Augusto Tiezzi - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Peppino Piccolo - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Mario Carotenuto (Romolo Rossi), Wandisa Guida (Luciana), Carlo D'Angelo (Riccio), Aroldo Tieri (Primo Rossi), Gianrico Tedeschi (Pietro Malatesti), Carlo Croccolo (Secondo Rossi), Gabriele Antonini (Benito Rossi), Aura D'Angelo (Libera), Gino Bramieri (dott. Barnaba) - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: regionale.

ESTAMPIDA (Gli intrepidi) — **r.**, **s.** e **sc.**: Raul de Anda - **f.** (Eastmancolor): Rosalio Solano - **m.**: Sergio Guerrero - **int.**: Luis Aguilar, Christiane Martel, Agustin de Anda, Jesus Moreno, Jerye Bearel, America Martin, José Perez, José L. Murillo, Joaquin Roche, Salvador Lozano - **p.**: Cimex - **o.**: Messico, 1958 - **d.**: regionale.

FETE ESPAGNOLE, La (No pasaran!) — **r.**: Jean-Jacques Vierne - **s.**: dal romanzo di Henri-François Rey - **sc.**: H.-F. Rey, J.-J. Vierne - **f.**: Raymond Lemoigne - **m.**: Ricardo Blasco - **scg.**: René Moulaert - **mo.**: Claudine Bouchez - **int.**: Peter Van Eyck (Michel Georgenko), Dahlia Lavi (Nathalie Conrad), Roland Lesaffre (Marcel), Helmo Kindermann, Henri Le Monnier, Anne-Marie Coffinet, Billy Kearns, Emilio Carrère - **p.**: José Benazéraf per la Film Univers - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: regionale.

FIGLIO DEL CAPITAN BLOOD, Il — **r.**: Tullio Demicheli - **s.**: Casey Robinson, vagamente ispirato al personaggio creato da Rafael Sabatini - **sc.**: Mario Caiano - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Alejandro Ulloa - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Enrique Alarcon e Piero Filippone - **c.**: Mario Giorsi - **mo.**: Antonio Ramirez e Renato Cinquini - **int.**: Sean Flynn (Robert Blood), Alessandra Panaro (Abby), Ann Todd (Arabella), Roberto Camardiel (Thimothy), Raffaele Baldassarre (Bruno), John Kitzmiller (Mosé), José Nieto, Fernando Sancho, Luisa De Cordoba, Carlos Casaravilla, Ray Martino, Simonetta Simeoni, Ettore Ribotta, Angeles Macua, José Maria Caffarel - **p.**: C.C.M./ Benito Perojo - **o.**: Italia-Spagna, 1962 - **d.**: Titanus.

FIGLIO DELLO SCEICCO, Il — **r.**: Mario Costa - **s.** e **sc.**: Nino Stresa - **f.** (Euroscope, Eastmancolor): Angelo Lotti - **m.**: Michel Michelet - **scg.** e **c.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Gordon Scott, Mitchell Gordon, Cristina Gajoni, Moira Orfei, Jany Clair, Alberto Farnese, Maria Grazia Spina, Nando Tamberlani, Luciano Benetti - **p.**: Mercury Film/ C.F.F.P. - **o.**: Italia-Francia, 1962 - **d.**: Euro.

FIGLIO DI SPARTACUS, Il — **r.**: Sergio Corbucci - **s.**: Adriano Bolzoni - **sc.**: Adriano Bolzoni, Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Enzo Barboni - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Ottavio Scotti - **c.**: Mario Giorsi - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Steve Reeves (Rando), Gianna Maria Canale (Clodia), Claudio Gora (Cesare Crasso), Enzo Fiermonte (Gular), Jacques Sernas, Ombretta Colli, Franco Balducci, Renato Baldini, Roland Bartrop, Ivo Garrani, Gloria Parri, Benito Stefanelli, Ahmed Ramzy - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Titanus.

FIVE BOLD WOMEN (Lo sceriffo implacabile) — **r.**: Jorge Lopez-Portillo - **s.** e **sc.**: Motimer Braus e Jack Pollexfen - **f.** (Eastmancolor): Haskell Wexler - **m.**: Darrell Calker - **mo.**: Chuck Gladden - **int.**: Jeff Morrow (Kirk Reed), Merry Anders (Missoury Lady), Jim Ross (Missoury Kid), Irish McCalla (Madreperla), Guinn Williams (postiglione), Kathy Marlowe (Kitty), Dee Carroll (Hannah), Lucita Blain (Maria), Robert Caffey (funzionario ferrovie), George Kramer (uomo suppliziato dai pellerossa), Dolly Voorbees (sua moglie) - **p.**: Jim Ross per la Glenn H. McCarthy Production - **o.**: U.S.A., 1959-60 - **d.**: Euro.

FLIGHT OF THE LOST BALLOON (Il tesoro segreto di Cleopatra) — **r.**,

s. e **sc.**: Nathan Juran - **f.** (Spectrascope, Eastmancolor): Jacques Marquette - **m.**: Al Borne - **mo.**: Rex Lipton - **int.**: Mala Powers (Ellen), Marshall Thompson (dott. Faraday), James Lanphier, Douglas Kennedy, Robert Gillette, Felipe Birriel, Blanquita Romero, Jackie Damon - A. J. Valentine - **p.**: Bernard Woolner e Nathan Juran per la Woolner-Marquette-Juran - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Globe.

FOLLOW THAT DREAM (Lo sceriffo scalzo) — **r.**: Gordon Douglas - **s.**: dal romanzo di Richard Powell « Pioneer, Go Home » - **sc.**: Charles Lederer - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Leo Tover - **m.**: Hans J. Salter - **scg.**: Malcolm Bert - **mo.**: William B. Murphy - **int.**: Elvis Presley (Toby Kwimper), Arthur O'Connell (Pop Kwimper), Anne Helm (Holly Jones), Joanna Moore (Alicia Claypoole), Jack Kruschen (Carmine), Simon Oakland (Nick), Roland Winters (giudice), Alan Hewitt (Arthur King), Howard McNear (George), Frank de Kova (Jack), Herbert Rudley (Endicott), Harry Holcombe (governatore), Gavin e Robert Koon (Eddy e Teddy Bascombe), Pam Ogles (Ariadne), Robert Carricart (Al), John Duke (Blackie) - **p.**: David Weisbart per la Mirisch - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Dear.

FRONTIER GUN (Lo sceriffo è solo) — **r.**: Paul Landres - **s.** e **sc.**: Stephen Kandel - **f.** (regalscope): Walter Strenge - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Edward Shiells - **mo.**: Robert Fritch - **int.**: John Agar (Jim Crayle), Joyce Meadows (Peg Barton), Barton McLane (Simon Crayle), Robert Strauss (Yubo), Lyn Thomas (Kate Durand), Morris Ankrum (Andrew Barton), James Griffith (Cash Skelton), Leslie Bradley (rev. Jacob Hall), Doodles Weaver (Eph Loveman), Mike Ragan (Tanner), Sammy Ogg (Virgil Barton), Tom Daly, George Brand, Claire DuBrey, Daniel White, Dan Simmons, Sydney Mason, Boyd Stockman - **p.**: Richard E. Lyons per la Regal Films Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: INCEI Film.

GANG WAR (Solo contro i gangsters) — **r.**: Gene Fowler jr. - **s.**: da « The Hoods Take Over » di Ovid Demaris - **sc.**: Louis Vittes - **f.** (Regalscope): John M. Nickolaus jr. - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: John Mansbridge - **mo.**: Frank Baldridge - **int.**: Charles Bronson (Alan Avery), Kent Taylor (Bryce Barker), Jennifer Holden (Marie), John Doucette (Maxie Matthews), Gloria Henry (Edie Avery), Gloria Grey (Marsha Brown), Barney Phillips (Sam Johnson), Ralph Manza (Axe Duncan), George Eldredge (serg. Ernie Tucker) - **p.**: Harold E. Knox per la Regal Films - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: INCEI Film.

GERONIMO (Geronimo!) — **r.**: Arnold Laven - **s.**: Pat Fielder, Arnold Laven - **sc.**: P. Fielder - **f.** (Panavision, Technicolor): Alex Phillips - **m.**: Hugo Friedhofer - **scg.**: Roberto Silva - **mo.**: Marsh Hendry - **int.**: Chuck Connors (Geronimo), Kamala Devi (Teela), Ross Martin (Mangus), Pat Conway (Maynard), Adam West (Delahay), Enid Jaynes (Huera), Lawrence Dobkin (generale Crook), Denver Pyle (senatore Conrad), Armando Silvestre (Natchez), John Anderson (Burns), Amanda Ames (signora Burns), Mario Navarro (Giantah), Eduardo Noriego (colonnello Morales), Nancy Rodman (signora Marsh), Joe Higgins (Kincaide), Claude Brook - **p.**: Laven/Gardner/Levy/Bedford Pictures - **o.**: U.S.A./Messico, 1962 - **d.**: Dear.

GIOVENTU' DI NOTTE — **r.**: Mario Sequi - **s.**: Mariano Bonelli, dal romanzo « Nuda ogni sera » di Ugo Moretti - **sc.**: U. Moretti, Daniel Wronecki - **f.** (Techniscope): Pier Ludovico Pavoni - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Peppino Piccolo - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Tod Windsor (Marco), Samy Frey (Elio), Cristina Gajoni (Suzette), Sergio Fantoni (commissario), Magali Noël (Elvi), Bruno Carotenuto (Gianfranco), Brunella Bovo (Brunella), Nadia Marlowa (Milena), Antonio Segurini (Fausto), Claudio Gora (padre di Marco), Stefania Sandrelli (Claudia), Lia Zoppelli (madre di Marco), Nadia Gray (Fulvia), Arnaldo Remi (Mimmo) - **p.**: Piccolo e Carnicelli per la Cinecompar/Multifilms - Lux C.C.F. - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Lux.

GIUSTIZIERE DEI MARI, Il — **r.** e **sc.**: Domenico Paolella - **s.**: dalle

« Cronache del 1787-90 a Botany Bay in Australia » di James Price - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Carlo Bellero - **m.**: Egisto Macchi - **scg.**: Aldo Tomassini - **c.**: Walter Patriarca - **int.**: Richard Harrison (David Robinson), Michèle Mercier (Jennifer), Roldano Lupi (Redway), Marisa Belli (Nike), Paul Muller (Hornblut), Carlo Hintermann (Errol), Walter Barnes (Van Artz), Italo Sain (Gary), Liliane Ngyen (pescatrice) - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento/Le Louvre Films - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Columbia-Ceiad.

GORDON IL PIRATA NERO — **r.**: Mario Costa - **s.** e **sc.**: John Byrne, Ottavio Poggi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Carlo Bellero - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Amedeo Mellone, Ernest Kromberg - **c.**: G. Bertolini Salimbeni - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Ricardo Montalban (Gordon), Vincent Price (Romero), Giulia Rubini (Manuela), Liana Orfei (Luana), Mario Feliciani, Gisella Sofio, Giustino Durano, José Jaspe, Edoardo Toniolo, Andrea e Franco Fantasia, Mario Rozzera, Wilbert Bradley, Gino Marturano, Giulio Battiferri, Paolo Pieri, Romano Giomini, Van Aikens, Adriano Vitali - **p.**: Ottavio Poggi per la Max Production - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Euro.

GOUT DE LA VIOLENCE, Le (Febbre di rivolta) — **r.**: Robert Hossein - **s.** e **sc.**: R. Hossein, Louis Martin, Claude Desailly, Jules Roy - **f.** (Dyaliscope): Jacques Robin - **m.**: R. Hossein - **scg.**: Jean Mandaroux - **mo.**: Boris Lewin - **int.**: Robert Hossein (Perez), Giovanna Ralli (Maria, figlia del presidente della repubblica), Mario Adorf (Chamaco), Madeleine Robinson (Bianca), Hans Neubert (Chico), Dany Jacquet - **p.**: Franco-London Film - Société Gaumont/Continental/Ufa - **o.**: Francia, Italia, Germania Occid., 1961 - **d.**: M.G.M.

GUNS DON'T ARGUE (L'impero del crimine) — **r.**: Bill Karn, Richard C. Kahn - **s.** e **sc.**: Phillips H. Lord, Bill Karn - **f.**: Guy Roe, Clark Ramsey - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Theodore Driscoll - **mo.**: Robert T. Sparr - **int.**: Myron Healy (Dillinger), Jean Harvey (« Ma » Barker), Paul Dubov (Alvin Karpis), Sam Edwards (Fred Barker), Richard Crane (Homer Van Meter), Doug Wilson (« Pretty Boy » Floyd), Tamar Cooper, Baynes Baron - **p.**: William J. Faris per la Visual Drama/Terry Turner - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: UNIDIS.

GUN THE MAN DOWN (Il vendicatore dell'Arizona) — **r.**: Andrew V. MacLaglen - **s.**: Sam C. Freedle - **sc.**: Burt Kennedy - **f.**: William Clothier - **m.**: Henry Vars - **scg.**: Al Ybarra - **mo.**: Eddie Sutherland - **int.**: James Arness (Rem Anderson), Angie Dickinson (Janice), Robert Wilke (Matt Rankin), Emile Meyer (sceriffo Morton), Don Megowan (Ralph Farley), Michael Emmet (Billy Deal), Harry Carey jr. (deputato Lee) - **p.**: Robert E. Morrison per la Batjac Enterprises - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Variety.

HALBZARTE, Die (Eva, confidenze di una minorenne) — **r.**: Rolf Thiele - **scg.**: Otto Pischinger e Herta Hareiter - **mo.**: Henny Brünsch - **altri int.**: Josef Meinrad, Rudolf Forster, Erna Mangold, Helmuth Lohner, Gertraud Jesserer, Alfred Costas, Guido Wieland, Richard Eybner, Benno Hoffmann, Fritz Heller. Dorothea Neff, Dieter Tressler, Josef Weidinger - **d.**: INCEI Film.

Vedere cenno di E.G. Laura a pag. 44 *e altri dàti a pag.* 46 *del n.* 6, *giugno* 1959 (*Festival di Cannes,* 1959).

HAPPY THIEVES, The (Furto su misura) — **r.**: George Marshall - **s.**: dal romanzo « The Oldest Confession » di Richard Condon - **sc.**: John Gay - **f.**: Paul Beeson - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Ramiro Gomez - **mo.**: Oswald Hafenrichter - **int.**: Rex Harrison (Jim Bourne), Rita Hayworth (Eve Lewis), Joseph Wiseman (Jean-Marie Calbert), Gregoire Aslan (dott. Muñoz), Alida Valli (duchessa Blanca), Virgilio Texeira (Cayetano), Peter Illing (Pickett), Brita Ekman (signora Pickett), Julio Peña (señor Elek), Gerard Tichy (Antonio), Lou Weber, Antonio Fuentes (guardie), Georges Rigaud (ispettore), Barta Barri (Chern), Karl Heinz Schwerdtfeger (ufficiale di polizia) - **p.**: Hillworth A. G. - **o.**: U.S.A.-Germania Occid.-Spagna, 1961 - **d.**: Dear Film.

HEISSES LAND (Sfida nella città dell'oro) — r.: Hermann Kugelstadt e Alfredo Medori - **s.** e **sc.:** Heinz Bothe-Pelzer - **f.** (Eastmancolor): Hans Kühle - **m.:** Hugo Strasser - **int.:** Brigitte Corey, Robert Mitchell, Michael Kirner, Michael Cramer, Silva Simon, Gerhard Steinberg, Corrado Annicelli, Edoardo Toniolo, Nuccia Cardinale, Charles Borromel, Renato Montalbano, Leslie Richfield, Oliver Randall, Joan Frazer, Robin Malan, Sandy Bicket, Edward Canterbury, Harry Victor, Louis Franks, Khadidja Sydow, Gerry Arendse, Clifford Ringquest - **p.:** Lothar Lomberg per la Centropol Film/Cineproduzioni Associate - **o.:** Germania Occid.-Italia, 1960 - **d.:** Filmar.

HORACE '62 (Un appuntamento per uccidere) — r.: André Versini - **supervisione:** Daniel Wronecki - **s.:** A. Versini - **sc.:** René Fallet, Jean-Paul Le Chanois, A. Versini - **f.** (Dyaliscope): Marcel Grignon - **m.:** Paul Mauriat - **scg.:** Daniel Gueret O'Nillon e Georges Fontanelle - **mo.:** Boris Lewin - **int.:** Charles Aznavour (Orazio), Raymond Pellegrin (Natale), Giovanna Ralli (Camilla), Danielle Godet, Jean-Louis Trintignant (Giuseppe), Paolo Stoppa, Nerio Bernardi, François Darbon Kempetian, Etienne Bierry, Aimé de March, Louis Lalanne - **p.:** Franco-London Film/David Film - **o.:** Francia-Italia, 1962 - **d.:** Aglaia Cinemat. (regionale).

INFORMATION RECEIVED (Scotland Yard in ascolto) — r.: Robert Lynn - **s.:** Berkeley Mather - **sc.:** Paul Ryder - **f.:** Nicholas Roeg - **m.:** Martin Slavin - **scg.:** William Hutchinson - **mo.:** Lee Doig - **int.:** Sabina Sesselman (Sabina Farlow), William Sylvester (Rick Hogan), Hermione Baddeley (Maudie), Edward Underdown (Drake), Robert Raglan (sopraintendente Jeffcote), Walter Brown (Farlow), Frank Hawkins (serg. Jarvie), David Courtney (Mark), Peter Allenby (Patterson), Bill Dancy (Johnny Stevens) - **p.:** United Co-Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1961 - **d.:** Universal.

IT HAPPENED IN ATHENS (Accadde in Atene) — r.: Andrew Marton - **s.** e **sc.:** Laslo Vadnay - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Curt Courant - **scg.:** Marylene Aravandinou - **c.:** Adele Parmenter - **int.:** Jayne Mansfield (Elena), Maria Xenia (Christina), Trax Colton (Spiridon), Nico Minardos (Volakos), Bob Mathias (Graham), Lilly Valenti (Mamma Loues), Ivan Triesault (Nonno Loues), Bill Brown (Drake), Brad Harris (Garrett), Paris Alexander (Nico Loues), Marion Siva (Maria Loues), Charles Fawcett (Gaylord), Tito Vandis (papa Loues), Todd Windsor (Burke), Jean Murat (Decoubertin), Paul Muller (un prete), Gustavo De Nardo (George), Ben Bennett (Connolley), Benton Degray (O'Toole), John Carlson (re di Grecia), George Stefan (grassone) - **p.:** James S. Elliot per la 20th Century-Fox - **o.:** U.S.A., 1961 - **d.:** 20th Century-Fox.

JOURNEY TO THE SEVENTH PLANET (Viaggio al 7º pianeta) — r. e **s.:** Sidney Pink - **sc.:** Ib Melchior, S. Pink - **f.** (Cinemagic, Techniscope, Magicolor): Age Wiltrup - **m.:** Ib Glindemann - **scg.:** Otto Lund, Herbi Gartner - **eff. spec.:** Bent Barford, Borge Hamberg - **mo.:** Ib Melchior - **int.:** John Agar (Don), Greta Thyssen (Greta), Ann Smyrner (Ingrid), Mimi Heinrich (Ursula), Carl Ottosen (Eric), Ove Sprogoe (Barry), Louis Miehe Renard (Svend), Peter Monch (Karl), Annie Birgit Garde (Ellen), Ullà Moritz (Lise), Bente Juel (Colleen) - **p.:** Sidney Pink per la American International/Cinemagic - **o.:** U.S.A.-Svezia, 1961 - **d.:** Globe.

JUMENT VERTE, La (La giumenta verde) — r.: Claude Autant-Lara.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

LASCIAPASSARE PER IL MORTO — r. e **s.:** Mario Gariazzo - **sc.:** Germano Arendo, Carlo Ferrero, M. Gariazzo - **f.:** Claudio Racca - **m.:** Marcello Giombini - **scg.:** Enrico Tovaglieri - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Alberto Lupo, Hélène Chanel, Erno Crisa, Linda Christian, Piero Lulli, Paul Muller, Nando Angelini, Claudia De Rossi, Guido Di Salvo, Carlo Ferrero, Romano Ghini, Janine Hendy, Cesare Zanone - **p.:** Aldo Calosso per la Antonelliana Cinematografica - **o.:** Italia, 1961 - **d.:** regionale.

LEBEN VON ADOLF HITLER, Das (La vita di Adolfo Hitler) — r.: Paul Rotha - **s.** e **sc.:** Helga Koppel, Robert Neumann - **comm. ital.:** Vinicio Marinucci - **f.:** vari operatori di cinegiornale - **f. riprese aggiunte:** Robert Krüger - **m.:** Siegfried Franz - **m.:** P. Rotha - **p.:** Walther Koppel per la Real Film-Europa Film, Amburgo - **o.:** Germania Occid., 1961 - **d.:** I.F.I. (regionale).

LÉON MORIN PRETRE (Leon Morin prete) — r.: Jean-Pierre Melville - **m.:** Martial Solal e Albert Raisner - **mo.:** Jacqueline Meppiel, Nadine Marquand e Marie-Josephe Yoyotte - **altri int.:** Monique Bertho (Marion), Edith Loria (Danielle), Howard Vernon (il colonnello), Gérard Buhr (soldato tedesco), Saint-Eve (il curato), Cedric Grant - **d.:** Cineriz.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 46 *e altri dati a pag.* 54 *del n.* 9, *settembre* 1961 (*Informativa Mostra di Venezia,* 1961).

LÉVIATHAN (La notte del peccato) — r.: Léonard Keigel - **m.:** Arnold Schoenberg - **scg.:** Mayo - **mo.:** Armand Psenny - **altri int.:** Natalie Nerval, Florence Landon, Johnny Peters, Patrick Monneron, Edouard Francome - **d.:** Variety.

Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 46 *e altri dati a pag.* 56 *del n.* 9, *settembre* 1961 (*Informativa Mostra di Venezia,* 1961).

LIEBLING DER GÖTTER (Notte d'inferno) — r.: Gottfried Reinhardt - **s.** e **sc.:** Georg Hurdalek, dalla vita di Renate Müller - **f.:** Göran Strindberg - **m.:** Franz Grothe - **scg.:** Fritz Maurischat, Paul Markwitz - **c.:** Vera Mügge - **mo.:** Walter Wischniewsky - **int.:** Ruth Leuwerik (Renate Müller), Peter Van Eyck, Hannelore Schroth, Robert Graf, Leonard Steckel, Harry Meyen, Willy Fritsch, Werner Fuetterer, Elsa Wagner, Friedrich Domin, Ilse Fürstenberg, Bruno W. Pantel, Hans Hamacher - **p.:** C.C.C. Film - **o.:** Germania Occid., 1960 - **d.:** regionale.

LUCHA LIBRE (Lotte di giganti) — r.: Tito Davison - **s.** e **sc.:** Janet Alcoriza e Fernando Galiana - **f.:** Victor Herrera - **m.:** Gustavo Cesar Carrion - **int.:** Tito Junco (Don Alberto), Luz Maria Aguilar (Yolanda), German Robles (Mario), Rafael Del Rio (Pablo), Evangelina Elizondo (Martha), Felix Gonzales, Carlos Ancira, Pajarito Moreno, Guillermo H. Lobo, Aurora Walker, Lorenzo L. Trujillo e i lottatori Gori Guerrero, René Guajardo, Blue Demon, Black Shadow, Cavernario Galindo, Frank Butcher, Rolando Vera, Yasuhiro Kojima, Jorge Rubio, Relampago Cubano, Tanikawa - **p.:** Sagitarius S.A. - **o.:** Messico, 1960 - **d.:** Columbia-Ceiad.

MA BARKER'S KILLER BROOD (La famiglia assassina di Ma' Barker) — r.: Bill Karn - **s.** e **sc.:** F. Paul Hall - **f.:** Clark Ramsey - **m.:** Guenther Kauer - **scg.:** Paul E. Muller - **int.:** Lurene Tuttle (Ma' Barker), Tristam Coffin (Arthur Dunlop), Paul Dubov (Alvin Karpis), Nelson Leigh (George Barker), Myrna Dell (Lou), Vic Lundin (Machine Gun Kelly), Donald Spruance (Herman), Ronald Foster (Doc), Roye Baker (Lloyd), Eric Sinclair (Dillinger), Eric Morris (Fred), Byron Foulger (Dott. Guellie), Robert Kendall (Faccia d'Angelo), Irene Windust (signora Khortney), John MacNamara (Khortney), Dan Riss (Baxter), David Carlisle (Avery) - **p.:** William J. Faris e Bill Karn per la Visual-Drama/Terry Turner - **o.:** U.S.A., 1955 (dalla serie televisiva « Gang Busters ») - **d.:** regionale.

MACISTE ALL'INFERNO — r.: Riccardo Freda - **s.:** Eddy Given - **sc.:** Oreste Biancoli, Piero Pierotti - **f.** (Technicolor): Riccardo Pallottini - **m.:** Carlo Franci - **scg.:** Andrea Crisanti - **mo.:** Ornella Micheli - **c.:** Luciano Spadoni - **int.:** Kirk Morris (Maciste), Helen Chanel, Vira Silenti, Angelo Zanolli, Andrea Bosic, Donatella Mauro, Gina Mascetti - **p.:** Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** regionale.

MÄDCHEN FÜR DIE MAMBO-BAR (La gang del Mambo Bar) — r.: Wolfgang Glück - **s.** e **sc.:** Hellmut Andics, August Rieger - **f.:** Walter Tuch - **m.:** Willi Hoffmann, Gilbert Becaud, Klaus Ogermann, Perez Prado,

Sten Clift - **scg.**: Felix Smetana - **coreogr.**: Willy Dirtl - **mo.**: Ursula Norkus - **int.**: Rolf Kutschera, Kai Fischer (Olga), Gerlinde Locker (Eva), Tommy Rupp, Jimmy Makulis, Horst Beck, Rolf Olsen, Edith Elmay, Wolf Albach Retty, Guido Wieland, Alfred Böhm, Raoul Retzer, Inge Rassaert, Renate Rohm, Aina Capell, Gaby King, Josef Hendrichs, Hansi Prinz, Mona Baptiste, Dalida, Macky Kasper, Habiba, Latin Bob Stars, Fatty George e la sua orchestra, Marina Kasper - **p.**: Rex Film - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: Metropolis.

MARCO POLO — **r.**: Hugo Fregonese e Piero Pierotti - **s.**: P. Pierotti, Oreste Biancoli - **sc.**: P. Pierotti, O. Biancoli, Duccio Tessari, Pellevent - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Aurelio Crugnola - **c.**: Mario Giorsi - **mo.**: Ornella Micheli - **int.**: Rory Calhoun (Marco Polo), Yoko Tani (Amouray), Camillo Pilotto (il Gran Khan), Pierre Cressoy (Cuday), Thien Huong (Tai-au), Robert Hundar, Michael Chow, Poing Ping Sam - **p.**: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Unidis.

MATTER OF WHO, A (Il mistero del signor Cooper) — **r.**: Don Chaffey - **s.**: Patricia Lee, Paul Dickson - **adatt.**: Patricia Lee - **sc.**: Milton Holmes - **f.**: Erwin Hillier - **m.**: Edwin Astley - **scg.**: Elliot Scott - **eff. spec.**: Tom Howard - **mo.**: Frank Clarke - **int.**: Terry-Thomas (Bannister), Sonja Ziemann (Michèle), Alex Nicol (Kennedy), Guy Deghy (Ivanovitch), Clive Morton (Hatfield), Richard Briers (Jamieson), Geoffrey Keen (Foster), Martin Benson (Rahman), Honor Blackman (sorella Bryan), Carol White (Beryl), Vincent Ball (dott. Blake), Eduard Linkers (Linkers), Andrews Faulds (Ralph), Bruce Beeby (capit. Brooke), Barbara Hicks (Margery), Cyril Wheeler (Cooper), Michael Ripper (Skipper), George Cormack (Henry) - **p.**: Walter Shenson e Milton Holmes per la Foray - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: M.G.M.

MERAVIGLIE DI ALADINO, Le — **r.**: Mario Bava - **Supervis.**: Henry Levin - **s.**: Stefano Strucchi, Duccio Tessari - **adatt.**: Franco Prosperi, Silvano Reina, Pierre Very - **sc.**: Paul Tuckahoe - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Tonino Delli Colli - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Flavio Mogherini - **c.**: Rosine Delamare - **coreogr.**: Dino Cavallo - **mo.**: Maurizio Lucidi - **int.**: Donald O'Connor (Aladino), Vittorio De Sica (il Genio), Aldo Fabrizi (il Sultano), Michèle Mercier (Zaina), Noelle Adam (Djalma), Mario Girotti (principe Molluck), Fausto Tozzi (Gran Visir), Raymond Bussières (astrologo), Milton Reid (Omar), Alberto Farnese (capo banditi), Marco Tulli (fachiro), Franco Ressel (luogotenente del Vizir), Vittorio Bonos (venditore di lampade), Adriana Facchetti (mamma Benhai), Giovanna Galletti (ostetrica) - **p.**: Lux Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Lux.

MERRILL'S MARAUDERS (L'urlo della battaglia) — **r.**: Samuel Fuller - **s.**: dal libro di Charlton Ogburn jr. - **sc.**: Milton Sperling e S. Fuller - **f.** (Cinemascope, Technicolor): William Clothier e H. J. Fallorina - **eff. spec.**: Ralph Ayres - **m.**: Howard Jackson - **scg.**: naturale - **mo.**: Folmar Blangsted - **int.**: Jeff Chandler (brig. gen. Merrill), Ty Hardin (Stock), Peter Brown (Bullseye), Andrew Duggan (magg. Nemeny), Will Hutchins (Chowhound), Claude Akins (serg. Kolowiez), Luz Valdez (ragazza birmana), John Hoyt (gen. Stiwell), Charles Briggs (Muley), Chuck Roberson (ufficiale), Vaughan Wilson (ten. col. Bannister), Pancho Magolona (Taggy) - **p.**: Milton Sperling per la United States Productions - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Warner Bros.

MOLE PEOPLE, The (Nel tempio degli uomini talpa) — **r.**: Virgil Vogel - **s. e sc.**: Laszlo Gorog - **f.**: Ellis Carter - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert E. Smith - **mo.**: Irving Birnbaum - **int.**: John Agar (dott. Roger Bentley), Cynthia Patrick (Adad), Hugh Beaumont (dott. Jud Bellamin), Nestor Paiva (prof. Etienne Lafarge), Alan Napier (Elinu), Arthur Gilmour (Sharu), Phil Chambers (dott. Paul Stuart), Rodd

Redwing, Robin Hughes - **p.**: William Alland per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Universal.

MONDO SEXY DI NOTTE — r., s. e **sc.**: Mino Loy - **comm.**: Guido Castaldo, Nico Rienzi - **voce**: N. Rienzi - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Franco Zuccoli, Benito R. Frateri - **m.**: Franco Tamponi - **c.**: Adriana Spadaro - **mo.**: Attilio Vincioni, Eugenio Alabiso - **p.**: Documento Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Euro.

NEFERTITE, REGINA DEL NILO — r.: Fernando Cerchio - **s.**: Emerico Papp, Ottavio Poggi - **sc.**: O. Poggi, F. Cerchio, John Byrne - **f.** (Supercinescope, Eastmancolor): Massimo Dallamano - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Ernesto Kromberg, Amedeo Mellone - **c.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Jeanne Crain (Nefertite), Edmund Purdom (Tumos), Vincent Price (Benakon), Amedeo Nazzari (Amenophis IV), Liana Orfei (Merith), Carlo D'Angelo, Clelia Matania, Alberto Farnese, Piero Palermini, Giulio Marchetti, Umberto Raho, Luigi Marturano, Raffaele Baldassarre, Romano Giomini, Adriano Vitali, Gino Talamo - **p.**: Ottavio Poggi per la Max Production - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Euro.

NEVER LET GO (I gangsters di Piccadilly) — r.: John Guillermin - **s.**: John Guillermin, Peter de Sarigny - **sc.**: Alun Falconer - **f.**: Cristopher Challis - **m.**: John Barry - **scg.**: George Provis - **mo.**: Ralph Sheldon - **int.**: Richard Todd (John Cummings), Peter Sellers (Lionel Meadows), Elizabeth Sellars (Anne Cummings), Adam Faith (Tommy Towers), Carol White (Jackie), Mervyn Johns (Alfie Barnes), Noel Willman (ispettore Thomas), David Lodge (Cliff), Peter Jones (Alec Berger), John Bailey (MacKinnon), Nigel Stock (Regan), John Le Mesurier (Pennington), Charles Houston (Cyril Spink), John Dunbar (sergente di polizia), Cyril Shaps (cipriota) - **p.**: Peter de Sarigny per la Julian Wintle-Leslie Parkyn Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Rank.

NORMANNI, I — r.: Giuseppe Vari - **s.** e **sc.**: Nino Stresa - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Marco Scarpelli - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Giorgio Giovannini - **c.**: Tina Grani - **m.**: Lina Caterini - **int.**: Cameron Mitchell (Vilfredo), Geneviève Grad (Svetania), Ettore Manni (Oliviero), Philippe Hersent (Olaf), Piero Lulli (Burthon), Paul Muller (Thomas), Gianni Solaro (Dagoberto), Raf Baldassare (Dag), Pietro Marascalchi (Thor), Franca Bettoja (Patricia), Tony Dimitri (James) - **p.**: Galatea - Soc. Cin. Lyre - **o.**: Italia-Francia, 1962 - **d.**: Lux-Paramount.

PAIR OF BRIEFS, A (Due mariti per volta) — r.: Ralph Thomas - **s.**: dalla commedia « How Say You? » di Harold Brooke e Kay Bannermann - **sc.**: Nicholas Phipps - **f.**: Ernest Steward - **m.**: Norrie Paramor - **scg.**: Maurice Carter - **mo.**: Alfred Roome - **int.**: Michael Craig (Tony Stevens), Mary Peach (Frances Pilbright), Brenda De Banzie (Gladys Pudney), James Robertson Justice (Mr. Justice Hadden), Roland Culver (sir John Pilbright), Liz Fraser (Pearly), Ron Moody (Sid Pudney), Lameson Clark (George Lockwood), Charles Heslop (Peebles), Bill Kerr (Victor), Nicholas Phipps (Peter Sutcliffe), Joan Sims (Beryl), John Standing (Hubert Shannon), Amanda Barrie (Golly), Judy Carne (Maude), Barbara Ferris (Gloria Lockwood), Myrtle Reed (ragazza del bar), Terry Scott (attendente), Graham Stark (ufficiale di polizia), Ronnie Stevens (detective) - **p.**: Betty E.Box per la Rank - Betty Box-Ralph Thomas Production - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Rank.

PECCATI D'ESTATE — r.: Giorgio Bianchi - **s.**: Luciana Corda - **sc.**: Ettore M. Margadonna, G. Bianchi - **f.** (Eastmancolor): Vaclav Vich - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Gino Brosio - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Dorian Gray, Daniella Rocca, Elaine Stewart, Mark Damon, Mario Carotenuto, Romolo Valli, Riccardo Garrone, Riccardo Billi, Giuseppe Perelli, Angela Luce, Franco Scandurra, Claudio Biava, Ciccio Barbi, Graziella Granata, Marco Tulli, Mimmo Poli, I Campioni e Umberto Bindi - **p.**: Sergio Pisani per la Cinespet - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Atlantis.

PIQUE-ASSIETTE, Les (Gli sbafatori) — **r.**: Jean Girault - **s.** e **sc.**: Francis Rigaud, J. Girauld, Jacques Vilfrid - **f.**: Roland Pontoizeau - **m.**: Michel Magne - **scg.**: Eugène Piérac - **mo.**: Jean-Michel Gauthier - **int.**: Darry Cowl (Edouard), Francis Blanche (Félix), Béatrice Altariba (Laurence), Rolande Ségur (Barbara), Gérard Séty, Pierre Dac. Nicole Hanriot, Jacques Ralf - **p.**: Gallus Films-Sefrfaids-Fidès - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: regionale.

PIRATES OF TORTUGA (I pirati di Tortuga) — **r.**: Robert D. Webb - **s.**: Melvin Levy - **sc.**: M. Levy, Jesse L. Lasky jr., Pat Silver - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Ellis W. Carter - **m.**: Paul Sawtell, Bert Shefter - **scg.**: Jack Martin Smith, George Van Marter - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.** Ken Scott (Bart Paxton), Leticia Roman (Meg Graham), Dave King (Pee Wee), John Richardson (Percy), James Forrest (Reggie), Robert Stephens (Morgan), Rafer Johnson (John Gammel), Rachel Stephens (Phoebe), Stanley Adams (Montbars), Edgar Barrier (sir Thomas Modyford), Patrick Sexton (Randolph), Arthur Gould-Porter (Bonnett), Malcolm Cassell (Kipper), Hortense Petra (Lola), Maxwell Reed (Fielding), Alan Caillou (Ringose), Kendrick Huxham (sir Francis Day) - **p.**: Sam Katzman per la Clover / 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Fox.

PLEIN FEUX SUR L'ASSASSIN (Piena luce sull'assassino) — **r.**: Georges Franju - **s.**: Thomas Narcejac, Pierre Boileau - **sc.**: T. Narcejac, P. Boileau, G. Franju, Robert Thomas - **f.**: Marcel Fradétal - **m.**: Maurice Jarre - **canzoni**: Georges Brassens - **scg.**: Roger Briaucourt - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: Pierre Brasseur (conte di Keraudren), Pascale Audret (Jeanne), Marianne Kock (cugina di Jean-Marie), Jean-Louis Trintignant (Jean-Marie), Dany Saval (fidanzata di Jean-Marie), Rabert Vattier (notaio), Georges Rollin (Benoist-Sainval), Philippe Leroy-Beaulieu, Jean Babilée, Gérard Buhr, Maryse Martin, Serge Marquand, Lucien Raimbourg, Jean Ozenne, Georges Bever, Georges Pierre - **p.**: Jules Borkon per Les Champs Elysées Productions - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: M.G.M.

Boileau e Narcejac, scrittori di «gialli» tenebrosi, hanno una «cifra» così riconoscibile da imporsi anche a quella di registi molto personali, siano essi Clcuzot o Hitchcock o Franju: il loro è un mondo normale a poco a poco invasa e sommerso dall'arcano sì da mutare una giornata comune in un seguito di intollerabili angoscie. Artigiani, senza alcun dubbic, e non artisti, appartengono però a quella sfera d'artigianato a cui non si disconosce dignità e significato. Qui v'è tutto il loro apparato: un castello, una piccola folla di personaggi amletici, un cadavere che non si trova, una serie di delitti inesplicabili. Ma Georges Franju, alla vigilia del più impegnativo Thérèse Desqueyroux, *s'è divertito con la materia, gettando qua e là una riconoscibile ironia, a cominciare da quel morto curiosamente sepolto dietro un finto specchio. Un'operina minore, non risolta fra i due poli della «suspense» e del «divertissement» ma nel suo genere piacevole e ben raccontata, con una ottima, anche se breve, prestazione di Pierre Brasseur.* (E.G.L.)

PLUNDERERS OF PAINTED FLATS (Le dodici pistole del West) — **r.**: Albert C. Gannaway - **s.** e **sc.**: Phil Schuken, John Greene - **f.** (Naturama): John Nickolaus, jr. - **m.**: Alec Compinsky - **scg.**: Dan Haller - **mo.**: Asa Clark - **int.**: Corinne Calvet (Kathie), John Carroll (Clint Jones), Skip Homeier (Joe Martin), George Macready (Sampson), Edmund Lowe (Ned East), Bea Benaderet (Ella),Madge Kennedy (Mary), Joe Besser (Andy Heather), Allan Lurie (Cass), Ricky Allen (Timmy Martin) - **p.**: Albert C. Gannaway per la Republic - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Metropolis.

PONZIO PILATO — **r.**: Gian Paolo Callegari - **Supervisione:** Irving Rapper - **s.**: Gino De Santis - **sc.**: Oreste Biancoli, G.P. Callegari, Guglielmo Santangelo e France - **f.**: (Super Technirama 70, Technicolor): Massimo Dallamano - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: Ottavio Scotti - **c.**: Ugo Pericoli - **mo.**: Maurizio Lucidi - **int.**: Jean Marais (Ponzio Pilato), Jeanne Crain (Claudia Procula), Basil Rathbone (Kaifa), Leticia Roman (Sarah), Massimo Serato (Niccodemo), John Drew Barrymore (Giuda), Riccardo Garrone (Galba), Livio Lorenzon (Barabba), Gianni Garko (Gionata), Roger Treville (Aron ec Mezir), Carlo

Giustini (Decio), Dante Di Paolo (Simone), Paul Muller (Mechisedec), Alfredo Varelli (Giuseppe D'Arimatea), Manoela Ballard (Ester), Emma Baron (Dirce), Raffaela Carrà (Gessica), Aldo Pini (Isacco) - **p.**: Enzo Merolle per la Glomer Film / Lux C.C.F. - **o.**: Italia-Francia, 1961-62 - **d.**: regionale.

POSTMAN'S KNOCK (Il postino suona sempre... 10 volte) — r.: Robert Lynn - **s.**: Jack Trevor Story - **sc.**: John Briley, Jack Trevor Story - **dialoghi:** Spike Milligan, George Barclay - **f.**: Gerald Moss - **m.**: Ron Goodwin - **scg.**: Harry White - **mo.**: Geoffrey Foot - **int.**: Spike Milligan (Harold Petts), Barbara Shelley (Jean), John Wood (P.C. Woods), Ronald Adam (Fordyce), Wilfrid Lawson (portalettere), Miles Malleson (psichiatra), Archie Duncan (ispettore polizia), Bob Todd (capo ufficio poste), Warren Mitchell (Rupert), Arthur Mullard (Sam), John Bennet (Pete), Lance Percival (Joe) - **p.**: Ronald Kinnoch per la M.G.M. - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: M.G.M.

PRIGIONIERE DELL'ISOLA DEL DIAVOLO, Le — r.: Domenico Paolella - **s.**: dall'inchiesta « Gli orrori della Gujana » presentata dal governo francese del 1848 per la soppressione dei bagni penali - **sc.**: D. Paolella - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Carlo Bellero - **m.**: Egisto Macchi - **scg.**: Aldo Tomassini - **c.**: Andrea Fantacci - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Guy Madison (Henry Vallière), Michèle Mercier (Martine), Federica Ranchi (Jeannette), Paul Muller (Le Favre), Roldano Lupi (Francis Bart), Marisa Belli (Melina), Carlo Hintermann (il capitano Duvil), Tullio Altamura (Dubois), Gisella Arden (Maeva), Vera Besusso (Françoise), Claudine Damon (Pauline), Margaret Rose Keil (Rosy), Antonella La Porta (Louise), Fernando Piazza (mulatto) - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film / Le Louvre Film - **o.**: Italia-Francia, 1961-62 - **d.**: Columbia-Ceiad.

PRIVATE LIVES OF ADAM AND EVE, The (La vita intima di Adamo ed Eva) — r.: Albert Zugsmith e Mickey Rooney - **s.**: George Kennett - **sc.**: Robert Hill - **f.** (Spectacolor): Phil Lathrop - **m.**: Van Alexander - **scg.**: Richard Riedel - **mo.**: Eddie Broussard - **c.**: Frederick - **int.**: Mickey Rooney (Nick Lewis - Il Diavolo), Mamie Van Doren (Evie Simms-Eva), Marty Milner (Ad Simms-Adamo), Fay Spain (Lil Lewis - Lilith), Mel Torme (Hal Sanders), Tuesday Weld (Angie Harper), Cecil Kellaway (Doc Bayles), Paul Anka (Pinkie Parker), Ziva Rodann (Passiona), Theona Bryant, June Wilkinson, Philippa Fallon, Barbara Walden, T. Covington (familiari del Diavolo), Nancy Root, Donna Lynne, Sharon Wiley, Miki Kato, Andrea Smith, Buni Bacon, Stella Garcia (seguaci del Diavolo) - **p.**: Red Doff per la Famous Players-Fryman Enterprises Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Universal.

QUATTRO MONACI, I — r.: Carlo Ludovico Bragaglia - **s. e sc.**: Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi, da un'idea di Gianni Buffardi - **f.** (Eastmancolor): Enzo Barboni - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Giorgio Giovannini - **c.**: Giulia Mafai - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Aldo Fabrizi (fra' Giocondo), Erminio Macario (fra' Martino), Nino Taranto (fra' Gaudenzio), Peppino De Filippo (fra' Crispino), Luciana Gilli (Lola, figlia dell'ortolano), Umberto Spadaro (Salvatore, ortolano), Lidia Martora (baronessa), Rolando Bartrop (priore), Linda Sini (Sara, moglie del farmacista), Carlo Taranto (Saruzzo Messina), Pino Ferrara (il farmacista), Franco Ressel (padre Cimino), Renato Terra Caizzi (macellaio), Nino Terzo (massaro Calogero), Enzo Petito (padre guardiano), Pietro Carloni (negoziante in frutta e verdura), Piero Vitali (barone Fifì) - **p.**: Gianni Buffardi per la Titanus - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Titanus.

REGATES DE SAN FRANCISCO, Les (Il risveglio dell'istinto) — r.: Claude Autant-Lara (firmato: Roger Debelmas).

Vedere recensione e d[illegible] [illegible] numero

RELUCTANT SAINT, The (Cronache di un convento) — r.: Edward Dmytryk - **s. e sc.**: John Fante, Joseph Petracca - **f.**: Pennington Richards - **m.**: Nino Rota - **scg.**: Pasquale Romano e Mario Chiari - **c.**: Maria De Matteis -

mo.: Manuel Del Campo - **int.**: Maximilian Schell (Giuseppe Desa), Ricardo Montalban (Don Raspi), Lea Padovani (Filomena Desa), Harold Goldblatt (monsignor Vittorio), Akim Tamiroff (vescovo Sturzo), Carlo Croccolo (il gobbo), Giulio Bosetti (Padre Orlando), Arnoldo Foà (Felix Desa), Luciana Paoluzzi (Carlotta), Mark Damon (Aldo), Elisa Cegani (suor Nunziata), Mino Doro (il barone Marco) - **p.**: Dmytryk-Weiler - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Columbia-Ceiad.

RIDE THE HIGH COUNTRY o **GUNS IN THE AFTERNOON (Sfida nell'Alta Sierra)** — **r.**: Sam Peckinpah.

Vedere recensione di T. Kezich e dati in questo numero.

ROSSA, La / DIE ROTE — **r.**: Helmut Käutner - **mo.**: Klaus Dudenhofer - **d.**: Interfilm (regionale).

Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 108 *e altri dati a pag.* 116 *del n.* 7-8, *luglio-agosto* 1962 (*Festival di Berlino*, 1962).

SAMAR (Gli ammutinati di Samar) — **r.**: George Montgomery - **s.** e **sc.**: Ferde Grofé jr. e G. Montgomery - **f.** (Technicolor): Emmanuel Rojas - **m.**: Harry Zimmermann - **mo.**: Walter Thompson - **int.**: George Montgomery (dott. John Saunders), Gilbert Roland (colonnello Salazar), Ziva Rodann (Ana), Joan O'Brien (Cecile), Nico Minardos (De Guzman), Mario Barri (serg. Nanding) - **p.**: G. Montgomery, Al Wyatt e Ferde Grofé jr. per la Winchester / MAM - **o.**: U.S.A.-Filippine, 1961 - **d.**: Warner Bros.

SAXON CHARM, The (Suggestione) — **r.**: Claude Binyon - **s.**: Frederic Wakeman - **sc.**: Claude Binyon - **f.**: Milton Krasner - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Alexander Golitzen - **mo.**: Paul Weatherwax - **eff. spec.**: David S. Horsley - **int.**: Robert Montgomery, Susan Hayward, John Payne, Audrey Totter, Henry Morgan, Harry von Zell, Cara Williams, Chill Wills, Heather Angel - **p.**: Joseph Sistrom per l'Universal-International - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: regionale.

SCÉLÉRATS, Les (Sesso e alcool) — **r.**: Robert Hossein - **s.**: da un romanzo di Frédéric Dard - **sc.**: R. Hossein, F. Dard - **f.**: Jacques Robin - **m.**: André Hossein - **scg.**: Jacques Saulnier, Bernard Evein - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Michèle Morgan (Thelma), Robert Hossein (Jess), Perrette Pradier (Louise), Olivier Hussenot, Jacqueline Morane, Frank Latimore - **p.**: Les Films Marceau-Cocinor / Les Productions Francis Lopez - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Atlantis.

SELTSAME GRÄFIN, Die (Il fantasma maledetto) — **r.**: Josef von Baky - **s.**: dal romanzo « Condanna a vita » di Edgar Wallace - **sc.**: Robert A. Stemmle, Curt Hanno Gutbrod - **f.**: Richard Angst - **m.**: Peter Thomas, Martin Böttcher - **scg.**: Helmut Nentwig, Albrecht Hennings - **mo.**: Hermann Ludwig - **int.**: Joachim Fuchsberger (Mike Dorn), Brigitte Grothum (Margaret Reddle), Marianne Hoppe (Mary Pinder), Klaus Kinski (il pazzo), Lil Dagover (la contessa Eleanor Marlowe), Eddie Arent (suo figlio), Edith Hancke (amica di Margaret), Rudolf Fernau (dottor Tappat), Fritz Rasp (principale di Margaret), Richard Häussler (Chesney Praye), Reinhard Kolldehoff, Werner Buttler, Eva Brumby - **p.**: Rialto - **o.**: Germania Occid., 1961 - **d.**: Atlantis.

SEPTEMBER STORM (La ragazza dal bikini rosa) — **r.**: Byron Haskin - **s.**: da « The Girl in the Red Bikini » di Steve Fisher - **sc.**: W.R. Burnett - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Jorge Stahl, jr. - **f. subacquea**: Lamar Boren - **eff. spec.**: Jack Cosgrove - **m.**: Edward L. Alperson jr. - **scg.**: Boris Leven - **mo.**: Alberto Valenzuela, Otto Ludwig - **int.**: Joanne Dru (Anne Traymore), Mark Stevens (Joe Balfour), Robert Strauss (Ernie Williams), Asher Dann (Manuel Del Rio Montoya), Jean Pierre Kerien (René Le Cler), Claude Ivry (Yvette), Véra Valmont (la ragazza), Adam Genette (Montserrat), G. Ariel (Rivera) - **p.**: Edward L. Alperson per la Alco - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century-Fox.

SERGEANT WAS A LADY, The (Mille donne e un caporale) — **r.**, **s.** e

sc.: Bernard Glasser - **f.**: Hal McAlpin - **scg.**: Frank Sylos - **mo.**: John F. Link - **coreogr.**: Noel Parenti - **int.**: Martin West (caporale Gale Willard), Venetia Stevenson (serg. Judy Fraser), Bill Williams (col. House), Catherine McLeod (maggiore Hay), Roy Engle (serg. Bricker), Gregg Martell (Red Henning), Chickie Lind (Lenore Bliss), Jomarie Pettitt (Marge McKay), Mari Lynn (Rose Miller), Joan Barry (Rita Waters), Francine York (Tina Baird), Rhoda Williams (ten. Witt), Doris Fisette, Lonnie Blackman, Ric Turner, Richard Emory, James Dale, Dan White, Hal Torey, John Mitchum, Mike Masters - **p.**: B. Glasser per la Twincraft - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Universal.

SEVEN WOMEN FROM HELL (7 donne dall'inferno) — **r.**: Robert D. Webb - **s.** e **sc.**: Jesse Lasky jr. e Pat Silver - **f.** (Cinemascope): Floyd Crosby - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Duncan Cramer - **eff. spec.**: Lee Zavitv - **mo.**: Jodie Copelan - **int.**: Patricia Owens (Grace Ingram), Denise Darcel (Claire Oudry), Cesar Romero (Luis Hullman), Margia Dean (Mara Shepherd), John Kerr (Bill Jackson), Yvonne Craig (Janet Cook), Pilar Seurat (Mai-Lu Ferguson), Sylvia Daneel (Ann Van Laer), Richard Loo (serg. Takahashi), Bob Okasaki (capitano Oda), Evadne Baker (Regan), Yuki Shimoda (dott. Matsumo) - **p.**: Harry Spalding per la API - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: 20th Century-Fox.

SGARRO, Lo — **r.**: Silvio Siano - **s.** e **sc.**: S. Siano, Mario M. Di Nardo, Sabatino Ciuffini - **f.**: Toni Secchi - **m.**: Gino Peguri - **scg.**: Franco Mancini - **mo.**: Mariella Ercoli - **c.**: Luciana Marinucci - **int.**: Gérard Blain (Paolo), Charles Vanel (Don Vincenzo), Gordana Miletic (Rosaria), Saro Urzì (Carmelo), Ubaldo Granata (Don Michele), Giacomo Furia (Ciro), Piero Palermini (Pietro), Nino Vingelli (Alberto), Pasquale Martino (Don Antonio), Antonietta Genovesi (Mariella), Luisa Conte (madre di Mariella), Ombretta Ostenda, Ettore Annunziata - **p.**: Ubaldo Granata per la Giovanni Addessi Cinematografica-Ubaldo Granata Cinematografica - Era Cinemat. / Comptoir Français du Film Productions - **o.**: Italia-Francia, 1961-62 - **d.**: Variety Film.

SIEGA VERDE (Venere selvaggia) — **r.** e **sc.**: Rafael Gil - **s.**: dal romanzo « Verd Madur » di José Virós - **f.** (Eastmancolor): Enrique Guerner, Cecilio Paniagua - **m.**: Xavier Montsalvatge - **scg.**: Enrique Alarcón - **mo.**: Antonio Ramirez De Loaysa - **int.**: Jeanne Valerie (Xana Xanot), Carlos Larrañaga (Enrique Pujalt), Luis Induni (Xanot), Maria de los Angeles Hortelano (Isabel), Luz Marquez (Pilar Pujalt), José Rubio (Manuel), Rafael Bardem (Vicario), Miguel Viadé (Met), Matilde Muñoz Sampedro - **p.**: Pirene Films - **o.**: Spagna, 1960 - **d.**: Warner Bros.

SNAKE WOMAN, The (La figlia del serpente) — **r.**: Sidney J. Furie - **s.** e **sc.**: Orville Hampton - **f.**: Stephen Dade - **m.**: Buxton Orr - **scg.**: John G. Earl - **mo.**: Anthony Gibbs - **int.**: John McCarthy (Charles Prentice), Susan Travers (Atheris), Geoffrey Danton (col. Wynborn), Arnold Marle (dott. Murton), Elsie Wagstaff (Aggie), John Cazabon (dott. Adderson), Frances Bennett (Polly), Jack Cunningham (connestabile), Hugh Moxey (ispettore), Michael Logan (Barkis), Stevenson Lang (Shepherd), Dorothy Frere (Martha) - **p.**: George Fowler per la Caralan - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Dear.

SOMETHING WILD (Momento selvaggio) — **r.**: Jack Garfein.
Vedere recensione di E.G. Laura e dati nel n. 7-8, luglio-agosto 1962.

SONATAS (L'avventuriero dei due mondi) — **r.**: Juan Antonio Bardem.
Vedere giudizio di G.C. Castello a pag. 2 e dati a pag. 17-18 del n. 11, novembre 1959 (*Mostra di Venezia,* 1959).

SPIDER, The (La vendetta del ragno nero) — **r.** e **s.**: Bert I. Gordon - **sc.**: Laszlo Gorog, George Worthington Yates - **f.**: Jack Marta - **m.**: Albert Glasser - **eff. spec.**: Bruce Schoengarth - **mo.**: Ronald Sinclair - **int.**: Ed Kemmer (Kingman), June Kenny (Carol Flynn), Gene Persson (Mike Simpson), Gene Roth (sceriffo Cagle), Hal Torey (signor Simpson), June Jocelyn (signora Flynn), Mickey Finn (signor Haskel), Sally Fraser (Helen Kingman), Troy Patterson, Skip Young, Howard Wright, Bill Giorgio, Hank Patterson,

Jack Kosslyn, Bob Garnet, Shirley Falls, Bob Tetrick, Nancy Kilgas, Georges Stanley, David Tomack, Merritt Stone - **p.:** Bert I. Gordon per la Santa Rosa / James H. Nicholson e Samuel Z. Arkoff Production - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** Metropolis.

STATE FAIR (Alla fiera per un marito) — **r.:** José Ferrer - **s.:** dal romanzo di Philip Stong - **adatt.:** Oscar Hammerstein II, Sonya Levien, Paul Green - **sc.:** Richard Breen - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): William C. Mellor - **m.:** Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II - **coreogr.:** Nick Castle - **scg.:** Jack Martin Smith, Walter M. Simonds - **mo.:** David Bretherton - **c.:** Marjorie Best - **int.:** Pat Boone (Wayne), Alice Faye (Melissa Frake), Bobby Darin (Jerry Dundee), Pamela Tiffin (Margie), Ann Margret (Emily), Wally Cox (Hipplewaite), Linda Henrick (Betty Jean), David Brandon (Harry), Clem Harvey (Doc Cramer), Robert Foulk (giudice), Edward Canutt (Red Hoerter), Margaret Deramee (Lilya), Albert Harris (Jim), Bebe Allan (Usherette), George Russell (George Hoffer) - **p.:** Charles Brackett per la 20th Century-Fox - **o.:** U.S.A., 1962 - **d.:** Fox. (« Remake » dei film di Henry King [tit. it. Montagne russe, 1933] e Walter Lang [tit. it. Festa d'amore, 1945]).

STERNE (La stella di David) — **r.:** Konrad Wolf - **d.:** Rome.

Vedere giudizio di E.G. Laura a pag. 42 e dati a pag. 47 del n. 6, giugno 1959 (Festival di Cannes, 1959).

TINGLER, The (Il mostro di sangue) — **r.:** William Castle - **s.** e **sc.:** Robb White - **f.:** Wilfrid M. Cline - **m.:** Von Dexter - **scg.:** Phil Bennett - **mo.:** Chester W. Schaeffer - **int.:** Vincent Price (dott. William Chapin), Judith Evelyn (signora Higgins), Darryl Hickman (David Morris), Patricia Cutts (Isabel Chapin), Pamela Lincoln (Lucy Stevens), Philip Coolidge (Ollie Higgins) - **p.:** William Castle, Dona Holloway per la W. Castle Prod. - **o.:** U.S.A., 1959 - **d.:** Euro.

TIREZ SUR LE PIANISTE (Tirate sul pianista) — **r.:** François Truffaut.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati nel n. 7-8, luglio-agosto 1962.

TOPAZE (Il piacere della disonestà) — **r.:** Peter Sellers.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel n. 7-8, luglio-agosto 1962.

TOUCHEZ PAS AUX BLONDES (Non sparate alle bionde!) — **r.:** Maurice Cloche - **s.:** da un romanzo di Carter Brown - **sc.:** M. Cloche, Henri-Jacques Huet - **f.:** Jacques Mercanton - **m.:** Hubert Rostaing - **scg.:** Robert Giordani - **mo.:** Fanchette Mazin - **int.:** Philippe Clay (ispettore Al Wheeler), Dario Moreno (Rodinoff), Jany Clair (Jo), Maria Riquelme (Annabelle), Claudine Coster (Priscilla), Michel Barbey (Douglas Bond), Paul Soreze (Elie Kaufman), Anne Carrère, André Weber, Roger Fradet, Lucien Guervil - **p.:** Robert de Nesle per la C.F.P.C. - **o.:** Francia, 1960 - **d.:** regionale.

TRANSPORT, Der (La tradotta) — **r.:** Jürgen Roland (iniziato da Herbert Victor) - **s.:** da un romanzo di Wolfgang Altendorf - **sc.:** Oskar Wuttig, Michael Mansfeld, Paul H. Rameau - **f.:** Tod Kornowicz, Heinz Joelscher - **scg.:** Robert Stratil - **c.:** Josef Wauke - **mo.:** Klaus Dudenhöfer - **int.:** Hannes Messemer (ten. Beck), Armin Dahlen, Peter Herzog, Inge Langen, Eva Katharina Schultz, Helmo Kindermann, Kurt Pieritz, Leo Bieber, Horst Keitel, Andreas Wolf, Benno Hoffmann, Heinrich Gies, Horst Neumann, Wolfgang Völz, Johannes Grossmann, Kurt Pratsch-Kaufmann, Elisabeth Orth, Rainer Rudolph, Helmut Hildebrand, Toni Weinem, Kurt Jaggberg, Klaus Jepsen, K.G. Genischen, Karl Otto Alberty, Frank Dietrich, Herbert von Bexberger, Manfred Meurer, Helmut Peine, Henning Schlüter, Günter Mehrholz, Gert Simon, Walter Rosenzweig, Günther Hötzel, Horst Knuth, Hans Joachim Gliseinski, Helmut Marcizewski, Gerhard Schrickel, Klaus Reinke, Kurt Zimmer, Kurt Lippert, Hans Brose, Joachim Fränzel, August Angst, Edgar Engelmann, Horst Sternberg - **p.:** Fono Film - **o.:** Germania Occid., 1961 - **d.:** Euro.

TRAVERSÉE RAYÉE, La (La crociera delle tigri) — Il titolo francese è la traduzione letterale del titolo originale russo — **r.:** Vladimir Fetin.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

TRE NEMICI, I — r.: Giorgio Simonelli - **s. e sc.:** Franco Castellano, Giuseppe Moccia (Pipolo) - **f.:** Aldo Giordani - **m.:** S. Gori - **scg.:** Antonio Visone - **mo.:** Dolores Tamburini - **int.:** Gino Bramieri (Leo), Cristina Gajoni (Kitty), Raimondo Vianello (Gerardo), Hélène Chanel (Jacqueline), Mara Berni (Amalia), Martin Benson (Otto Kreuz), Peter Dane (Stevenson), Margaret Lee (Sonia), Franco Franchi (Roccó), Ciccio Ingrassia (Fratuzzo), Elisabetta Velinski (infermeira), Fanfulla - **p.:** Gino Mordini S.p.A. - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** Interfilm (regionale).

... UND SOWAS NENNT SICH LEBEN (Una come quelle) — r.: Geza von Radvanyi - **s. e sc.:** Willy Clever - **f.:** Richard Angst - **m.:** Martin Böttcher - **scg.:** Paul Markwitz, Heinrich Weidemann - **mo.:** Walter Wischnewsky - **int.:** Karin Baal, Michael Hinz, Elke Sommer, Wolfgang Lukschy, Heli Finkenzeller, Claus Wilcke, Peter Nestler, Annelore Elsner, Karl Otto Alberty, Klaus Dahlen, Alfred Balthoff, Ilse Pagé, Hans Dieter Frankenberg, Tilly Lauenstein, Roswithe von Bruck - **p.:** Alfa - **o.:** Germania Occid., 1960 - **d.:** regionale.

UNSICHTBAREN KRALLEN DES DR. MABUSE, Die (Gli artigli invisibili del Dr. Mabuse) — r.: Harald Reinl - **s. e sc.:** Ladislas Fodor - **f.:** Ernst W. Kalinke - **m.:** Peter Sandloff - **scg.:** Gabriel Pellon, Oskar Pietsch - **mo.:** Hermann Haller - **c.:** Irms Pauli - **int.:** Lex Barker (Joe Como), Karin Dor (Liane Mara), Siegfrid Lowitz (ispettore polizia), Werner Peters (clown Bobo), Wolfgang Preiss (Hilarius Krone), Rudolf Fernau (Prof. Erasmus), Chris Howland, Kurd Pieritz, Heinrich Gies, Carl de Voigt - **p.:** C.C.C. - **o.:** Germania Occid., 1962 - **d.:** INDIEF.

WHISKY A MEZZOGIORNO — r.: Oscar De Fina - **s.:** dal romanzo di Enzo Barbieri «La banda del sole» - **sc.:** Carlo Maria Pensa, O. De Fina, Vittorio Catalano, E. Barbieri - **f.:** Gian Maria Rimoldi - **m.:** Pier Emilio Bassi - **scg.:** Francesco De Stefano - **mo.:** Oscar De Fina - **int.:** Corrado Pani, Nino Besozzi, Lida Ferro, Giuliana Rivera, Maria Grazia Eminente, Giorgio Villa, Olga Gherardi, Vera Worth, Sonia Gessner, Diana Diaz, Alessandro Quasimodo, Gian Piero Barbieri, Franco Faglioni, Bruna Simionato, il Quartetto Radar, i «Giovani Leoni della Milano Bene» - **p.:** Oscar De Fina per la Oscar Cinematografica Lombarda, Milano - **o.:** Italia, 1962 - **d.:** regionale.

WORLD WAS HIS JURY, The (Tribunale senza magistrati) — r.: Fred F. Sears - **s. e sc.:** Herbert Abbott Spiro - **f.:** Benjamin H. Kline - **m.:** Mischa Bakaleinikoff - **scg.:** Paul Palmentola - **mo.:** Edwin Bryant - **int.:** Edmond O'Brien (David Carson), Mona Freeman (Robin Carson), Karin Booth (Polly Barrett), Robert McQueeny (Jerry Barrett), Paul Birch (Martin Ranker), John Berardino, Dick Cutting, Harvey Stephens, Carlos Romero, Hortense Petra, Kelly Junge, jr., Gay Goodwin - **p.:** Sam Katzman per la Clover Production - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Columbia-Ceiad.

X 25 ANNONCE (SS contro spie) — r. e sc.: Frantisek Cap - **s.:** dal racconto di M. Nikolic - **f.** (Dyaliscope): Janez Kalisnik - **m.:** B. Adamic - **scg.** M. Lipuzic - **int.:** Stevo Zigon, Tamara Miletic, Rolf Wanka, Albert Hehn, Curt Linda, Milan von Kamare, Dusko Janicievic, Angelka Hlebce, Vera Murko, Stane Staresinic - **p.:** Triglav Film - **o.:** Jugoslavia, 1960 - **d.:** regionale.

Riedizioni

ADVENTURES OF ROBIN HOOD, The (La leggenda di Robin Hood) — r.: Michael Curtiz, William Keighley - **s. e sc.:** Norman Reilly Raine e Seton J. Miller - **f.** (Technicolor): Tony Gaudio, Sol Polito, W. Howard Greene - **m.:** Erich Wolfgang Korngold - **scg.:** Carl Jules Weyl - **c.:** Milo Anderson - **mo.:** Ralph Dawson - **int.:** Errol Flynn, Olivia De Havilland, Claude Rains, Basil Rathbone, Patric Knowles, Eugene Pallette, Alan Hale sr., Melville

Cooper, Una O'Connor, Herbert-Mundin, Montague Love, Ian Hunter, Robert Warwick, Ivan Simpson, Robert Noble, Colin Kenny, Olaf Hytten, Kenneth Hunter, Lester Matthews, Harry Cording, Howard Hill, John Sutton, Leonard Willey, Holmes Herbert, Edward Marten-Lamont, Charles McNaughton, Hal Brazealle, Paul Power, Ivo Henderson, Jack Deery, Ernie Stanton, Val Stanton, Alec Harford, Peter Hobbes, Sidney Baron, Fred Graham, Leonard Mudie, Edward Dew - **p.**: W.B. - **o.**: U.S.A., 1938 - **d.**: regionale.

ASPHALT JUNGLE, The (Giungla d'asfalto) — **r.**: John Huston - **s.**: da un romanzo di William R. Burnett - **sc.**: Ben Maddow, J. Huston - **f.**: Harold Rosson - **m.**: Miklos Rosza - **scg.**: Cèdric Gibbons, Randall Duell - **mo.**: George Boemler - **int.**: Sterling Hayden, Louis Calhern, Jean Hagen, Sam Jaffe, James Whitmore, John McIntire, Marc Lawrence, Anthony Caruso, Barry Kelley, Marilyn Monroe, Teresa Celli, William Davis, Dorothy Tree, Brad Dexter, John Maxwell, Gene Evans, Benny Burt - **p.**: Arthur Hornblow jr. per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: Variety.

BABES IN TOYLAND (Nel paese delle meraviglie - già: **Nel mondo delle meraviglie)** — **r.**: Charles Rogers e Gus Meins - **s.**: Glen MacDonough, dall'operetta di Victor Herbert - **sc.**: Frank Butler - **f.**: Nick Grinde - **m.**: Harry Jackson - **mo.**: William Terhune, Bert Jordan - **int.**: Stan Laurel, Oliver Hardy, Charlotte Henry, Felix Knight, Marie Wilson, Harry Kleinbach, Virginia Karns, Florence Roberts, Ferdinand Munier, Johnny Downs, William Burress, Jean Darling - **p.**: M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1934 - **d.**: regionale.

BACHELOR AND THE BOBBY-SOXER, The (L'intraprendente signor Dick - già: **Vento di primavera)** — **r.**: Irving Reis - **s. e sc.**: Sidney Sheldon - **f.**: Robert De Grasse e Nick Mussuraca - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Carroll Clark - **mo.**: Frederic Knudtson - **int.**: Cary Grant, Myrna Loy, Shirley Temple, Rudy Vallee, Ray Collins, Harry Davenport, Johnny Sands, Don Beddoe, Lillian Randolph, Veda Ann Borg, Irving Bacon, Ian Bernard, Carol Hughes, William Hall, Gregory Gay, - **p.**: Dore Schary per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: regionale.

BENGAL BRIGADE (I fucilieri del Bengala) — **r.**: Laslo Benedek - **s.**: da un romanzo di Hall Hunter - **adatt.**: Seton J. Miller - **sc.**: Richard Alan Simmons - **f.** (Technicolor): Maury Gertsman - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Eric Orbom - **mo.**: Frank Gross - **int.**: Rock Hudson, Arlene Dahl, Ursula Thiess, Torin Thatcher, Arnold Moss, Michael Ansara, Dan O'Herlihy, Harold Gordon, Shep Manken, Leslie Dennison, John Dodsworth, Ramsay Hill, i ballerini Sujata e Asoka - **p.**: Ted Richmond per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: Universal.

BRIDGES OF TOKO-RI, The (I ponti di Toko-Ri) — **r.**: Mark Robson - **s.**: James A. Michener - **sc.**: Valentine Davies - **f.** (Technicolor): Loyal Griggs - **f. riprese aeree**: Charles Clarke - **m.**: Lyn Murray - **scg.**: Hal Pereira, Henry Bumstead - **mo.**: Alma Macrorie - **int.**: William Holden, Grace Kelly, Frederic March, Mickey Rooney, Robert Strauss, Charles McGraw, Keiko Awaji, Earl Holliman, Richard Shannon, Willis B. Bouchey - **p.**: William Perlberg e George Seaton per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Universal.

BUGLES IN THE AFTERNOON (Squilli al tramonto) — **r.**: Roy Rowland - **s.**: da un romanzo di Ernest Haycox - **sc.**: Geoffrey Homes, Harry Brown - **f.** (Technicolor): Wilfred M. Cline - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Edward Carrere - **mo.**: Thomas Reilly - **int.**: Ray Milland, Helena Carter, Hugh Marlowe, Forrest Tucker, Barton MacLane, George Reeves, James Millican, Gertrude Michael, Stuart Randall, William Phillips, Sheb Wooley, John Pickard - **p.**: William Cagney per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: regionale.

CANZONI DI IERI, CANZONI DI OGGI, CANZONI DI DOMANI (selezione dei due film: **CANZONI DI MEZZO SECOLO**, 1952, e **CANZONI, CAN-**

ZONI, CANZONI, 1953) — **r.:** Domenico Paolella - **s.** e **sc.:** Vinicio Marinucci, Dino Falconi, Oreste Biancoli, G. Patroni Griffi, Antonio Ghirelli, De Torres, Carlo Infascelli, D. Paolella, Giuseppe Mangione, Ugo Pirro, Ennio Flajano - **f.** (Ferraniacolor): Marco Scarpelli, Carlo Carlini, Mario Damicelli - **scg.** e **c.:** Mario Chiari - **int.:** Alberto Sordi, Carlo Dapporto, Renato Rascel, Lauretta Masiero, Cosetta Greco, Anna Maria Ferrero, Flora Mariel, Franco Interlenghi, Marina Vlady, Antonella Lualdi, Delia Scala, Erno Crisa, Silvana Pampanini, Aroldo Tieri, Galeazzo Benti, Marco Vicario, Maria Fiore, Olga Villi, Lily Scaringi, Maria Pia Casilio, Achille Millo, Renato Malavasi, Franco Coop, Patrizia Lari, Rosy Mazzacurati, Luisella Boni, Fiorella Ferrero, Enrico Viarisio - **presentazione:** Ernesto Calindri - **p.:** Excelsa-Roma Film - **o.:** Italia - **d.:** regionale.

CASABLANCA (Casablanca) — **r.:** Michael Curtiz - **s.:** dal lavoro teatrale di Murray Burnett e Joan Alison - **sc.:** Julius J. e Philip G. Epstein, Howard Koch - **f.:** Arthur Edeson - **m.:** Max Steiner - **scg.:** Carl J. Weyl - **mo.:** Owen Marks - **int.:** Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains, Conrad Veidt, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, Szoke Szakall, Madeleine Lebeau, Dooley Wilson, John Qualen, Ann Joy Page, Leonid Kinsky, Helmut Dantine, Curt Bois, Marcel Dalio, Corinna Mura, Frank Puglia, Ludwig Stossel, Ilka Gruning, Charles La Torre, Dan Seymour, George Meeker, Gregory Gaye, Dewey Robinson, Oliver Gerald-Smith - **p.:** W.B. - **o.:** U.S.A., 1942-43 - **d.:** Dear.

CONFIDENTIAL AGENT (Agente confidenziale) — **r.:** Herman Shumlin - **s.:** dal romanzo omonimo di Graham Greene - **sc.:** Robert Buckner - **f.:** James Wong Howe - **m.:** Franz Waxman - **scg.:** Leo Kuter - **mo.:** George Amy - **int.:** Charles Boyer, Lauren Bacall, Katina Paxinou, Peter Lorre, Victor Francen, George Coulouris, Wanda Hendrix, Dan Seymour, John Warburton, George Zucco, Miles Mander, Holmes Herbert, Lawrence Grant, Art Foster, Olaf Hytten - **p.:** Robert Buckner per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1945 - **d.:** regionale.

CONSPIRATOR (Alto tradimento) — **r.:** Victor Saville - **s.:** da un romanzo di Humphrey Slater - **sc.:** Sally Benson - **adatt.:** Sally Benson, Gerald Fairlie - **f.:** F.A. Young - **m.:** John Wooldridge - **scg.:** Alfred Junge - **mo.:** Frank Clarke - **int.:** Robert Taylor, Elizabeth Taylor, Robert Flemyng, Harold Warrender, Honor Blackman, Marjorie Fielding, Thora Hird, Wilfred Hyde-White, Marie Ney, Jack Allen, Helen Haye, Cicely Paget-Bowman, Karel Stepanek, Nicholas Bruce, Cyril Smith - **p.:** Arthur Hornblow jr. per la M.G.M. - **o.:** Gran Bretagna, 1949 - **d.:** INDIEF.

DARK COMMAND (Il generale Quantrill - già: **La belva umana)** — **r.:** Raoul Walsh - **s.:** da un romanzo di W.R. Burnett - **sc.:** Grover Jones, Lionel Houser, F. Hugh Herbert - **f.:** Jack Marta - **m.:** Victor Young - **scg.:** John Victor MacKay - **c.:** Adele Palmer - **mo.:** William Morgan - **int.:** Walter Pidgeon, Claire Trevor, John Wayne, Roy Rogers, George G. Hayes, Porter Hall, Marjorie Main, Raymond Walburn, Joseph Sawyer, Helen MacKellar, Trevor Bardette, J. Farrell MacDonald - **p.:** Herbert Yates e Sol C. Siegel per la Republic - **o.:** U.S.A., 1940 - **d.:** regionale.

DESTINATION TOKYO (Destionazione Tokio) — **r.:** Delmer Daves - **s.:** Steve Fisher - **sc.:** D. Daves, A. Maltz - **f.:** Bert Glennon - **m.:** Franz Waxman - **scg.:** Leo K. Kuter - **mo.:** Christian Nyby - **int.:** Cary Grant, John Garfield, Alan Hale sr., Dana Clark, Warner Anderson, Tom Tully, John Ridgely, Peter Whitney, Robert Hutton, Bill Kennedy, John Alvin, William Prince, Warren Douglas, John Forsythe, William Challee, Whit Bissell, Stephen Richards (alias Mark Stevens), John Whitney, George Lloyd, Faye Emerson, Maurice Murphy - **p.:** Jerry Wald per la W.B. - **o.:** U.S.A., 1943-44 - **d.:** regionale.

DEVIL'S BROTHER, The (Fra Diavolo) — **r.:** Hal Roach e Charles Rogers - **s.:** dall'operetta comica di Daniel Auber su libretto di Eugène Scribe

e Casimir Delavigne - **adatt.**: Janie Macpherson - **sc.**: J. Macpherson - **f.**: Art Lloyd e Hap Depew - **m.**: Le Roy Shield - **scg.**: Cedric Gibbons - **mo.**: William Terhurne, Bert Jordan - **int.**: Stan Laurel, Oliver Hardy, Dennis King, Thelma Todd, James Finlayson, Henry Armetta, Lucile Browne, Arthur Pierson, Lane Chandler, Nena Quartaro, Matt McHugh, James C. Morton, Wilfred Lucas, Carl Harbaugh - **p.**: Hal Roach per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1933 - **d.**: M.G.M.

DODGE CITY (Gli avventurieri) — r.: Michael Curtiz - **s. e sc.**: Robert Buckner - **f.** (Technicolor): Sol Polito - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Ted Smith - **c.**: Milo Anderson - **mo.**: George Amy - **int.**: Errol Flynn, Olivia De Havilland, Ann Sheridan, Bruce Cabot, Frank McHugh, Alan Hale sr., John Litel, Henry Travers, Henry O'Neill, Victor Jory, William Lundigan, Guinn Williams, Bobs Watson, Gloria Holden, Douglas Fowley, George Caine, Charles Halton, Ward Bond, Cora Witherspoon, Russell Simpson, Monte Blue - **p.**: Robert Lord per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1939 - **d.**: Dear.

DON'T BOTHER TO KNOCK (La tua bocca brucia) — r.: Roy Baker - **s.**: da un romanzo di Charlotte Armstrong - **sc.**: Daniel Taradash - **f.**: Lucien Ballard - **m.**: Lionel Newman - **scg.**: Lyle Wheeler - **mo.**: George A. Gittens - **int.**: Richard Widmark, Marilyn Monroe, Anne Bancroft, Donna Corcoran, Jeanne Cagney, Lurene Tuttle, Elisha Cook jr., Jim Backus, Verna Felton, Willis Bouchey, Don Beddoe, Gloria Blondell, Grace Hayle, Michael Ross, Eda Reis Merin, Dick Cogan, Victor Perrin, Robert Foulk, Olan Soule, Emmett Vogan - **p.**: Julian Blaustein per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: regionale.

FBI GIRL (La città che scotta) — r.: William Berke - **s.**: Rupert Hughes - **sc.**: Richard Landau, Dwight Babcock - **f.**: Jack Greenhalgh - **m.**: Darrell Calker - **scg.**: F. Paul Sylos - **mo.**: Phil Cahn - **int.**: Cesar Romero, George Brent, Audrey Totter, Tom Drake, Raymond Burr, Raymond Greenleaf, Tom Noonan, Peter Marshall, Margia Dean, Alexander Pope, Richard Monohan, Dan Garner, Ian Kayne, Walter Coy, Byron Foulger, Joel Marston, Marie Blake - **p.**: W. Berke per la Lippert - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: regionale.

FOUNTAINHEAD, The (La fonte meravigliosa) — r.: King Vidor - **s. e sc.**: Ayn Rand - **f.**: Robert Burks - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Edward Carrere - **mo.**: David Weisbart - **int.**: Gary Cooper, Patricia Neal, Raymond Massey, Kent Smith, Robert Douglas, Henry Hull, Ray Collins, Moroni Olsen, Jerome Cowan, Paul Harvey, Harry Woods, Paul Stanton - **p.**: Henry Blanke per la W.B. - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: regionale.

GENEVIÈVE (La rivale di mia moglie) — r.: Henry Cornelius - **s.: e sc.**: William Rose - **f.** (Technicolor): Christopher Challis - **m.**: Larry Adler. - **scg.**: Michael Stringer - **mo.**: Clive Donner - **int.**: John Gregson, Dinah Sheridan, Kenneth More, Kay Kendall, Geoffrey Keen, Arthur Wontner, Harold Siddons, Joyce Grenfell, André Morell, Edie Martin, Larry Adler e orchestra - **p.**: G.F.D.-Sirius-Cornelius - **o.**: Gran Bretagna, 1953 - **d.**: Rank.

GREEN DOLPHIN STREET (Il Delfino Verde) — r.: Victor Saville - **s.**: dal romanzo di Elizabeth Goudge - **sc.**: Samson Raphaelson - **f.**: George Folsey - **m.**: Bronislau Kaper - **scg.**: Cedric Gibbons e Malcom Brown - **mo.**: George White - **int.**: Lana Turner, Van Heflin, Richard Hart, Donna Reed, Frank Morgan, Edmund Gwenn, Gladys Cooper, Dame May Whitty, Linda Christian, Reginald Owen, Gigi Perreau, Moyna Macgill, Bernie Gozir, Pat Aherne, Al Kikume, Edith Leslie - **p.**: Carey Wilson per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: INDIEF.

HANGMEN ALSO DIE (Anche i boia muoiono) — r.: Fritz Lang - **s.**: Bert Brecht e F. Lang - **sc.**: John Wexley - **f.**: James Wong Howe - **m.**: Hans Eisler - **scg.**: William Darling - **mo.**: Gene Fowler jr. - **int.**: Brian Donlevy, Walter Brennan, Anna Lee, Dennis O'Keefe, Gene Lockhart, Alexander Gra-

nach, Reinhold Schünzel, William Farnum, Hans H. von Twardowsky, Lionel Stander, Sara Padden, Margaret Wycherly, Nana Bryant, Arthur Loft, Florence Auer, Edmund MacDonald, Byron Foulger, Jonathan Hale, Louis Donath, James Bush, Billy Roy, Tonio Selwart, Virginia Farmer, Arno Frey, George Irving - **p.**: Arnold Pressburger per l'United Artists - **o.**: U.S.A., 1943 - **d.**: regionale.

KENTUCKIAN, The (Il kentuckiano) — **r.**: Burt Lancaster - **s.**: da « The Gabriel Horn » di Felix Holt - **sc.**: A.B. Guthrie jr. - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Ernest Laszlo - **m.**: Bernard Herrman - **mo.**: William B. Murphy - **c.**: Norma - **int.**: Burt Lancaster, Dianne Foster, Diana Lynn, John McIntire, Una Merkel, Walter Matthau, John Carradine, Donald MacDonald, John Litel, Rhys Williams, Edward Norris, Lee Erickson, Clem Bevans, Lisa Ferraday, Douglas Spencer, Paul Wexler - **p.**: H. Hecht per la Hecht-Lancaster - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: regionale.

LADYKILLERS, The (La signora omicidi) — **r.**: Alexander Mackendrick - **s.** e **sc.**: William Rose - **f.** (Technicolor): Otto Heller - **m.**: Tristram Cary - **scg.**: Jim Morahan - **mo.**: Jack Harris - **int.**: Katie Johnson, Alec Guinness, Cecil Parker, Herbert Lom, Peter Sellers, Danny Green, Jack Warner, Frankie Howerd, Philip Stainton, Fred Griffiths, Kenneth Connor, Sam Kydd, Phoebe Hodgson, Helene Burls, Evelyn Kerry, Edie Martin, Neil Wilson, Ewan Roberts, Michael Corcoran, Harold Goodwin, Jack Melford, Robert Moore, John Rudling, Madge Brindley, Lucy Griffiths, Leonard Sharp - **p.**: Michael Balcon per la Ealing - **o.**: Gran Bretagna, 1955 - **d.**: Rank.

LONG NIGHT, The (La disperata notte) — **r.**: Anatole Litvak - **s.**: Jacques Viot - **sc.**: John Wexley - **f.**: Sol Polito - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Eugene Lourie - **mo.**: Robert Swink - **int.**: Henry Fonda, Barbara Bel Geddes, Vincent Price, Ann Dvorak, Howard Freeman, Moroni Olsen, Elisha Cook, jr., Queenie Smith, David Clarke, Charles McGraw, Patty King, Robert A. Davis - **p.**: Robert e Raymond Hakim per la Hakim-Litvak-R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: regionale.

LOVES OF CARMEN, The (Gli amori di Carmen) — **r.**: Charles Vidor - **s.**: dalla « Carmen » di Prosper Mérimée - **sc.**: Helen Deutsch - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.**: Mario Castelnuovo-Tedesco - **scg.**: Stephen Goosson, Cary Odell - **c.**: Jean Louis - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Rita Hayworth, Glenn Ford, Ron Randell, Victor Jory, Luther Adler, Arnold Moss, Joseph Buloff, Margaret Wycherly, Bernard Nedell, John Baragrey, Philip Van Zandt - **p.**: Charles Vidor per la Beckworth-Columbia - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: Dear.

MAN IN THE GREY FLANNEL SUIT, The (L'uomo dal vestito grigio) — **r.**: Nunnally Johnson - **s.**: dal romanzo di Sloan Wilson - **sc.**: Nunnally Johnson - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Charles G. Clarke - **m.**: Bernard Herrman - **scg.**: Lyle R. Wheeler e Jack Martin Smith - **mo.**: Dorothy Spencer - **int.**: Gregory Peck, Jennifer Jones, Fredric March, Marisa Pavan, Lee J. Cobb, Keenan Wynn, Ann Harding, Gene Lockhart, Gigi Perreau, Portland Mason, Arthur O'Connell, Henry Daniell, Connie Gilchrist, Joseph Sweeney, Sandy Descher, Mickey Maga, Kenneth Tobey, Ruth Clifford, Alex Campbell, Geraldine Wall, Jerry Hall, Jack Mather, Frank Wilcox, Nan Martin, Tris Coffin, William Phillips, Leon Alton, Phyllis Graffeo, Dorothy Adams, Mary Benoit, Mario Siletti, King Lockwood, Lomax Study, John Breen, Renata Vanni, Lee Graham, Michael Jeffrey, Roy Glenn - **p.**: Darryl Zanuck per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: regionale.

MY FORBIDDEN PAST (Voglio essere tua) — **r.**: Robert Stevenson - **s.**: da un romanzo di Polan Banks - **sc.**: Marion Parsonnet - **adatt.**: Leopoldo Atlas - **f.**: Harry J. Wild - **m.**: Frederick Hollander - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Alfred Herman - **mo.**: George Shrader - **int.**: Robert Mitchum, Ava Gardner, Melvyn Douglas, Lucile Watson, Janis Carter, Gordon Oliver, Basil Ruysdael, Clarence Muse, Walter Kingsford, Jack Briggs, Will Wright - **p.**: Polan Banks e Robert Sparks per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: regionale.

NAKED JUNGLE, The (Furia bianca) — **r.**: Byron Haskin - **s.**: Carl Stephenson - **sc.**: Philip Yordan, Ronald McDougall - **f.** (Technicolor): Ernest Laszlo - **m.**: Daniel Amfitheatrof - **scg.**: Hal Pereira, Franz Bachelin - **mo.**: Everett Douglas - **int.**: Charlton Heston, Eleanor Parker, Abraham Sofaer, William Conrad, Romo Vincent, Douglas Fowley, John Dierkes, Leonard Strong, Norma Calderon, John Mansfield, Ronald Alan Numkena, Bernie Gozier - **p.**: George Pal per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Paramount.

PÉPÉES FONT LA LOI, Les (Fascino criminale) — **r.**: Raoul André - **s. e sc.**: Raymond Caillava - **f.**: Georges Delaunay - **m.**: Daniel White - **scg.**: Jean Taillandier - **mo.**: Jeanne Rongier - **int.**: Dominique Wilms, Claudine Dupuis, Louise Carletti, Michèle Philipe, Paul Péri, Suzy Prim, Jean-Jacques Delbo, Laurent Dauthuille, Louis de Funès, Paul Dupuis, Jean Gaven, Olivier Mathot, Paul Demange, Simone Berthier, Jacqueline Noelle, René Havard, André Roanne - **p.**: Productions Eole - Jeannic Films - **o.**: Francia, 1954-55 - **d.**: regionale.

PURPLE MASK, The (La maschera di porpora) — **r.**: H. Bruce Humberstone - **s.**: da « Le Chevalier au masques » di Paul Armont e Jean Manoussi - **adatt.**: Charles Latour - **sc.**: Oscar Brodney - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Irving Glassberg - **scg.**: Alexander Golitzen, Eric Orbom - **mo.**: Ted J. Kent - **int.**: Tony Curtis, Coleen Miller, Gene Barry, Dan O'Herlihy, Angela Lansbury, George Dolenz, John Hoyt, Myrna Hansen, Paul Cavanagh, Allison Hayes, Jane Howard, Donald Randolph, Gene D'Arcy, Robert Cornthwaite - **p.**: Universal-International - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Universal.

PURPLE PLAIN, The (Pianura rossa) — **r.**: Robert Parrish - **s.**: dal romanzo di H.E. Bates - **sc.**: Eric Ambler - **f.** (Technicolor): Geoffrey Unsworth - **m.**: John Veale - **scg.**: John Maxted - **mo.**: Clive Donner - **int.**: Gregory Peck, Win Min Than, Brenda De Banzie, Maurice Denham, Bernard Lee, Lyndon Brook, Ram Gopal, Anthony Bushell, Harold Siddons, Jack McNaughton, Peter Arne, Mya Mya Spencer, Josephine Griffin, John Tinn, Lane Meddick, Soo Ah Song, Dorothy Alison - **p.**: John Bryan per la Two Cities - **o.**: Gran Bretagna, 1954 - **d.**: Rank.

PURSUED (Notte senza fine) — **r.**: Raoul Walsh - **s. e sc.**: Niven Busch - **f.**: James Wong Howe - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Ted Smith - **mo.**: Christian Nyby - **int.**: Teresa Wright, Robert Mitchum, Judith Anderson, Dean Jagger, Alan Hale sr., John Rodney, Harry Carey jr., Clifton Young, Ernest Severn, Charles Bates, Peggy Miller, Norman Jolley, Lane Chandler, Ian McDonald, Elmer Ellingwood, Jack Montgomery - **p.**: Milton Sperling per la U.S.-W.B. - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: regionale.

RHAPSODY (Rapsodia) — **r.**: Charles Vidor - **s.**: da « Maurice Guest » di Henry Handel Richardson - **sc.**: Fay e Michael Kanin - **f.** (Technicolor): Robert Planck - **m.**: Bronislau Kaper - **scg.**: Cedric Gibbons, Paul Groesse - **mo.**: Jack Dunning - **int.**: Elizabeth Taylor, Vittorio Gassman, John Ericson, Louis Calhern, Michael Chekhov, Barbara Bates, Richard Hageman, Richard Lupino, Celia Lovsky, Stuart Whitman, Madge Blake, Jack Raine, Birgit Nielsen, Jacqueline Duval, Norma Nevens - **p.**: Lawrence Weingarten per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: M.G.M.

RUN FOR COVER (All'ombra del patibolo) — **r.**: Nicholas Ray - **s.**: Harriet Frank jr. e Irving Ravetch - **sc.**: Winston Miller - **f.** (Vistavision, Technicolor): Daniel Fapp - **m.**: Howard Jackson - **scg.**: Hal Pereira, Henry Bumstead - **c.**: Edith Head - **mo.**: Howard Smith - **int.**: James Cagney, Viveca Lindfors, John Derek, Jean Hersholt, Grant Withers, Jack Lambert, Ernest Borgnine, Irving Bacon, Trevor Bardette, Ray Teal, John Miljan, Denver Pyle, Emerson Treacy, Gus Schilling, Phil Chambers, Harold Kennedy, Joe Haworth - **p.**: William H. Pine e William C. Thomas per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: regionale.

SABRINA (Sabrina) — r.: Billy Wilder - **d.:** Paramount.
Vedere recensione e dati a pag. 73 del n. 3, marzo 1955.

SEA DEVILS (Gli sparvieri dello stretto) — r.: Raoul Walsh - **s.** e **sc.:** Borden Chase - **f.** (Technicolor): Wilkie Cooper - **m.:** Richard Addinsell - **scg.:** Wilfred Shingleton - **mo.:** John Seabourne - **int.:** Yvonne De Carlo, Rock Hudson, Maxwell Reed, Denis O'Dea, Michael Goodliffe, Bryan Forbes, Jacques Brunius, Ivor Barnard, Arthur Wontner, Gérard Oury, Laurie Taylor - **p.:** David E. Rose e John R. Sloan per la Coronado - **o.:** Gran Bretagna, 1952 - **d.:** regionale.

SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS (7 spose per 7 fratelli) — r.: Stanley Donen - **s.:** da « Sobbin' Women » di Stephen Vincent Benet - **sc.:** Albert Hackett, Frances Goodrich, Dorothy Kingsley - **f.** (Cinemascope, Ansco Color): George Folsey - **m.:** Gene de Paul - **scg.:** Cedric Gibbons, Urie McCleary - **coreogr.:** Michael Kidd - **mo.:** Ralph E. Winters - **int.:** Jane Powell, Howard Keel, Jeff Richards, Russ Tamblyn, Tommy Rall, Marc Platt, Matt Mattox, Jacques d'Amboise, Julie Newmeyer, Nancy Kilgas, Betty Carr, Virginia Gibson, Ruta Kilmonis, Norma Doggett, Ian Wolfe, Howard Petrie, Dante Di Paolo, Earl Barton, Kelly Brown, Matt Moore, Dick Rich, Russell Simpson, Marjorie Wood - **p.:** Jack Cummings per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1954 - **d.:** M.G.M.

SHADOW OF DOUBT (L'ombra del dubbio) — r.: Alfred Hitchcock - **s.:** Gordon Mc Donell - **adatt.** e **sc.:** Thorton Wilder, Sally Benson, Alma Reville - **f.:** Joseph Valentine - **m.:** Dimitri Tiomkin - **scg.:** Robert Boyle - **mo.:** Milton Carruth - **int.:** Teresa Wright, Joseph Cotten, MacDonald Carey, Henry Travers, Patricia Collinge, Hume Cronyn, Wallace Ford, Edna May Wonacott, Charles Bates, Earle S. Dewey, Clarence Muse, Janet Shaw, Eily Malyon, Frances Carson, Estelle Jewell, Irving Bacon - **p.:** Jack H. Skirball per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1943 - **d.:** Universal.

SHANGHAI STORY, The (Terrore a Shanghai) — r.: Frank Lloyd - **s.:** Lester Yard - **sc.:** Seton I. Miller, Steve Fisher - **f.:** Jack Marta - **m.:** R. Dale Butts - **scg.:** William E. Flannery - **mo.:** Tony Martinelli - **int.:** Ruth Roman, Edmond O'Brien, Richard Jaeckel, Barry Kelley, Marvin Miller, Whit Bissel, Basil Ruysdael, Yvette Dugay, Philip Ahn, Paul Picerni, Isabel Randolph, Frances Rafferty, Frank Ferguson, James Griffith, Frank Puglia, John Alvin, Victor Sen Yung, Richard Loo, Janine Perreau - **p.:** Herbert J. Yates e Frank Lloyd per la Republic - **o.:** U.S.A., 1954 - **d.:** regionale.

SIEGE AT RED RIVER, The (Il terrore delle Montagne Rocciose) — r.: Rudolph Maté - **s.:** da un racconto di J. Robert Breen, Gladys Atwater - **sc.:** Sydney Boehm e Leo Townsend - **f.** (Technicolor): Eddie Cronjager - **m.:** Lionel Newman - **scg.:** Lyle Wheeler e George Patrick - **c.:** Renie - **mo.:** Betty Steinberg - **int.:** Van Johnson, Joanne Dru, Milburn Stone, Richard Boone, Jeff Morrow, Craig Hill, Pilar Del Rey, Rico Alaniz, Robert Burton, Ferris Taylor - **p.:** Leonard Goldstein per la Panoramic Prod.-20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1954 - **d.:** regionale.

STRADA, La — r.: Federico Fellini - **s.:** F. Fellini e Tullio Pinelli - **sc.:** F. Fellini, T. Pinelli, Ennio Flajano - **f.:** Otello Martelli - **m.:** Nino Rota - **scg.:** Mario Ravasco - **mo.:** Leo Cattozzo - **int.:** Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovena, Livia Venturini, Mario Passante, Anna Primula, Yamy Kamadeva - **p.:** Ponti-De Laurentiis - **o.:** Italia, 1954 - **d.:** De Laurentiis.

TARZAN'S MAGIC FOUNTAIN (Tarzan e la fontana magica) — r.: Lee Sholem - **s.** e **sc.:** Curt Siodmak, Harry Chandlee, sul personaggio creato da Edgar Rice Burroughs - **f.:** Karl Struss - **m.:** Alex Laszlo - **scg.:** McClure Capps - **mo.:** Merrill White, John Sheets - **int.:** Lex Barker, Brenda Joyce, Albert Dekker, Evelyn Ankers, Charles Drake, Alan Napier, Ted Hecht,

Henry Brandon, la scimmia Cheeta - **p.**: Sol Lesser per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1948-49 - **d.**: regionale.

TO HELL AND BACK (All'inferno e ritorno) — r.: Jesse Hibbs - **s.** e **sc.**: Gil Doud, dal romanzo autobiografico di Audie Murphy - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Maury Gertsman - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.**: Edward Curtiss - **int.**: Audie Murphy, Marshall Thompson, Charles Drake, Gregg Palmer, Paul Picerni, Jack Kelly, Richard Castle, Art Aragon, Bruce Cowling, Paul Langton, Felix Noriego, Julian Upton, Mary Field, Susan Kohner, David Janssen, Brett Halsey, Denver Pyle, Gordon Gebert, Maria Casti - **p.**: Aaron Rosenberg per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: Universal.

TOTO' A COLORI — r. e **s.**: Steno - **sc.**: Steno, Monicelli, Age, Scarpelli - **f.** (Ferraniacolor): Tonino Delli Colli - **m.**: Felice Montagnini - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Mario Bonotti - **int.**: Totò, Isa Barzizza, Mario Castellani, Galeazzo Benti, Virgilio Riento, Vittorio Caprioli, Barbara Florian, Franca Valeri, Lily Cerasoli, Anna Vita, Luigi Pavese, Michele Malaspina, Guglielmo Inglese, Bruno Corelli, Fulvia Franco, Silvana Blasi, Rosita Pisano, Riccardo Antolini, Rocco D'Assunta, Nancy Clark, Manuel Serrano, Alberto Bonucci, Armando Migliari - **p.**: Ponti-De Laurentiis - **o.**: Italia, 1952 - **d.**: D. De Laurentiis Distr.

TYCOON (La grande conquista) — r.: Richard Wallace - **s.**: C.E. Scoggins - **sc.**: Borden Chase, John Twist - **f.** (Technicolor): Harry Wild - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Carroll Clark - **mo.**: Frank Doyle - **int.**: John Wayne, Laraine Day, sir Cedric Hardwicke, Anthony Quinn, James Gleason, Judith Anderson, Paul Fix, Charles Trowbridge - **p.**: Stephen Ames per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: regionale.

VIOLENT MAN, The (Uomini violenti) — r.: Rudolph Maté - **s.**: Donald Hamilton - **sc.**: Harry Kleiner - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Burnett Guffey e W. Howard Greene - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Carl Anderson - **c.**: Jean Louis - **mo.**: Jerome Thoms - **int.**: Glenn Ford, Edward G. Robinson, Barbara Stanwyck, Dianne Foster, Brian Keith, May Wynn, Warner Anderson, Basil Ruysdael, Lita Milan, Richard Jaeckel, James Westerfield, Jack Kelly, Willis Bouchey, Harry Shannon, Peter Hanson, Don C. Harvey, Robo Bechi, Carl Andre, James Anderson, Katharine Warren, Tom Browne-Henry, Bill Phipps, Martin Kenner - **p.**: Lewis J. Rachmil per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1954-55 - **d.**: Ceiad-Columbia.

VREDENS DAG (Dies Irae) — r.: Carl Theodor Dreyer - **s.**: dal lavoro teatrale « Anne Pedersdotter » di Wiers Jensen - **sc.**: C.T. Dreyer, Poul Knudsen, Mogens Skot-Hansen - **f.**: Carl Andersson - **m.**: Poul Schierbeck - **scg.**: Erik Aaes - **c.**: Lis Fribert, K. Sandt-Jensen, Olga Thomsen - **mo.**: Edith Schlussel, Anne Marie Petersen - **int.**: Thorkild Roose, Lisbeth Movin, Sigrid Neeiendam, Preben Lerdorff, Anna Svierkier, Albert Hoeberg, Olaf Ussing - **p.**: Palladium, Copenaghen - **o.**: Danimarca, 1943 - **d.**: Globe.

WAGONMASTER (Wagonmaster, già: La carovana dei Mormoni) — r.: John Ford - **s.** e **sc.**: Frank Nugent, Patrick Ford - **f.**: B. Glennon - **m.**: R. Hageman - **scg.**: James Basevi - **mo.**: Jack Murray - **int.**: Ben Johnson, Joanne Dru, Harry Carey jr., Ward Bond, Charles Kemper, Alan Mowbray, Jane Darwell, Ruth Clifford, Russell Simpson, James Arness, Fred Libby, Kathleen O'Malley, Mickey Simpson, Hank Worden, Movita, Don Summers, Francis Ford, Jim Thorpe, Cliff Lyons - **p.**: John Ford e Merian C. Cooper per la Argosy-R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1950 - **d.**: regionale.

WAY OF A GAUCHO (Il grande gaucho) — r.: Jacques Tourneur - **s.**: da un romanzo di Herbert Childs - **sc.**: Philip Dunne - **f.** (Technicolor): Harry Jackson - **m.**: Alfred Newman e Sol Kaplan - **scg.**: Lyle Wheeler, Mark Lee Kirk - **c.**: Charles Lemaire - **mo.**: Robert Fritch - **int.**: Rory Calhoun, Gene

Tierney, Richard Boone, Hugh Marlowe, Everett Sloane, Enrique Chaica, Jorge Villoldo, Roland Dumas, Lidia Campos, Hugo Mancini, Nester Yoan, Raoul Astor, John Paris, Alex Peters, John Henchley, Kim Dillon, Lia Centeno, Claudio Torres, Anthony Ugrin, Mario Abdah, Douglas Poole, Teresa Acosta, Oscar Lucero - **p.:** Philip Dunne e Joseph C. Behm per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1952 - **d.:** regionale.

WESTWARD THE WOMEN (Donne verso l'ignoto) — r.: William A. Wellman - **s.:** Frank Capra - **sc.:** Charles Schnee - **f.:** William C. Mellor - **m.:** Henry Russell - **scg.:** Cedric Gibbons e Daniel Cathcart - **mo.:** James E. Newcom - **int.:** Robert Taylor, Denise Darcel, Henry Nakamura, Lenore Lonergan, Marilyn Erskine, Hope Emerson, Julie Bishop, Renata Vanni, Guido Martufi, John McIntire, Beverly Dennis, Bruce Cowling, Chubby Johnson, Phil Chambers - **p.:** Dore Schary per la M.G.M. - **o.:** U.S.A., 1951 - **d.:** M.G.M.

YOUNGER BROTHERS, The (I fratelli di Jess il bandito) — r.: Edwin L. Marin - **s.:** Morton Grant - **sc.:** Edna Anhalt - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.:** William Lava - **scg.:** Charles Clarke - **eff. spec.:** Robert Burks - **mo.:** Frederick Richards - **int.:** Wayne Morris, Janis Paige, Bruce Bennett, Geraldine Brooks, Robert Hutton, Monte Blue, Alan Hale sr., Fred Clark, James Brown, Tom Tyler, William Forrest, Ian Wolfe - **p.:** Saul Elkins per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1949 - **d.:** Euro.

Allegato a «Bianco e Nero», anno XXIII, *n.* 9-10, *settembre-ottobre* 1962.

DEAR FILM annuncia La DEAR FILM annuncia La DEAR FILM annun

a Natale, in tutta Italia!

TARAS IL MAGNIFICO

UNITED ARTISTS

"... e non ci sarà al mondo una forza che non si umilii dinanzi a lui!..."
(Nikolaj V. Gogol)

TARAS IL MAGNIFICO

LOLITA

IL FILM PIÙ ATTESO DELL'ANNO

e dopo i successi di Milano e Firenze, anche nelle altre principali città d'Italia

IL FILM DEI 10 OSCAR

WEST SIDE STORY